This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

J

47 d. 15 d

Shakſpere-Studien.

Von

Herm. Freih. von Frieſen.

Dritter Band.

Will. Shakſpere's Dramen

von 1601 bis zum Schluſſe ſeiner Laufbahn.

Wien, 1876.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Univerſitätsbuchhändler.

Will. Shakſpere's

Dramen

von 1601 bis zum Schluſſe ſeiner Laufbahn.

Von

Herm. Freih. von Frieſen.

Wien, 1876.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Univerſitätsbuchhändler.

Das Recht der Ueberſetzung iſt vorbehalten.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Einleitung.

Shakspere und das englische Drama nach 1601 3

Erstes Buch.

W. Shakspere's größte Tragödien.

1. Hamlet, Prinz von Dänemark 45
2. König Lear 73
3. Othello 107
4. Macbeth 144

Zweites Buch.

W. Shakspere's Römerdramen.

Einleitung 177
1. Julius Cäsar 197
2. Antonius und Cleopatra 224
3. Coriolanus 259

Drittes Buch.

W. Shakspere's Heinrich VIII.

und die Schauspiele:

Troilus und Cressida. Maaß für Maaß. Timon von Athen. Pericles.

1. Heinrich VIII. 291
2. Troilus und Cressida 344
3. Maaß für Maaß 376
4. Timon von Athen. Pericles 401

Viertes Buch.

W. Shakſpere's letzte Märchendramen:

Cymbeline. Das Wintermärchen. Der Sturm.

Seite

Einleitung 431
1. Cymbeline 451
2. Das Wintermärchen 482
3. Der Sturm 508

W. Shakſpere's Dramen

von

1601 bis zum Schluſſe ſeiner Laufbahn.

Einleitung.

Shakspere und das englische Drama nach 1601.

P. P.

Sie werden kaum meiner Erinnerung bedürfen, um mit mir darin übereinzustimmen, daß wir mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine Periode betreten, welche sich nicht blos hinsichtlich Shakspere's Schöpfungen, sondern auch in Bezug auf die allgemeine Geschichte der dramatischen Poesie von den letzten 15 bis 20 Jahren wesentlich unterscheidet. Um mit den Aeußerlichkeiten zu beginnen, müssen wir der völlig veränderten Stellung gedenken, welche Shakspere um 1601 und in den folgenden Jahren im Vergleiche zu seinem ersten Auftreten in London einnahm. Wenn auch von den Berichten über seine gedrückten und fast erniedrigenden Verhältnisse bei dem Beginne seines Londoner Aufenthaltes das Wenigste wahr und sicher das Meiste übertrieben ist, so muß doch seine damalige Stellung zur Bühne und zur Welt für problematisch gehalten werden. Dagegen sehen wir ihn schon gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in der Möglichkeit, den Vermögensumständen seiner Familie aufzuhelfen. Die Erhebung seines Vaters aus dem Stande eines yeoman in den eines gentleman mit einem von der Königin ihm verliehenen Wappenschilde ist unvereinbar mit dem Verfalle von

John Shakspere's Vermögen, wovon die Biographen Williams aus seinen Jugendjahren bald mit mehr, bald mit minderer Glaubwürdigkeit zu erzählen wissen. Ueberdieß belehren uns urkundliche Beweise über Shakspere's ansehnliche Erwerbungen von Grundbesitz in seiner Vaterstadt. Indem er sie in den nächstfolgenden Jahren bedeutend vermehrte, können wir seiner Absicht gewiß sein, sich daselbst für sein gereiftes Alter einen festen und behaglichen Wohnsitz zu schaffen. Damit gewinnt die Vermuthung mehr Raum, daß sein Aufenthalt in London nur für die Zeit dauernd war, in welcher seine Theilnahme an den beiden Theatern von Blackfriars und dem Globe ihn nothwendig machte; dagegen mag er die, vielleicht schon immer alljährlich wiederholten Besuche in Stratford noch länger als früher ausgedehnt haben. Daß er eine Wohnung und möglicher Weise ein eigenes Haus in Southwark besaß, steht dem nicht entgegen. Ueber seinen Ruf als, Dichter und Dramatiker sind wir durch die Zeugnisse Fr. Meres', Weevers und Anderer versichert. Auch können wir darnach mittelbar auf denselben schließen, daß speculirende Buchhändler sich seines Namens zur Veröffentlichung nicht blos ächter Dramen, sondern auch solcher Dichtungen bedienten, die ihm nur der Meinung nach zugesprochen wurden. Daneben genoß er nach glaubhaften Nachrichten und schriftlichen Zeugnissen eine hohe Achtung bei seinen Mitbürgern. Wenn auch an den Anecdoten von einer besonderen Gunstbezeugung der Königin Elisabeth und an der Sage, daß ihn König Jacob I. nach der Aufführung der Tragödie Macbeth mit einem eigenhändigen Schreiben begnadigt habe, Manches abzurechnen ist, so steht doch, nach der bis zu einer gewissen Zeit fortdauernden Bevorzugung seiner Dramen bei den Aufführungen am Königl. Hofe, seine Anerkennung und Würdigung an demselben fest. Alles das zusammengenommen haben wir uns also denselben William Shakspere, dessen Jugend und

ersten Schritte in London man noch bis vor Kurzem so sehr als möglich im Lichte der tiefsten Niedrigkeit darzustellen liebte, als einen Mann zu denken, der, so weit es seine bürgerliche Stellung erlaubte, mit Ehren geschmückt und außerdem im Stande war, mit Hülfe seiner Renten aus der Theilhaberschaft an zwei besuchten Theatern und aus seinen Grundstücken ein sorgenfreies und selbst wohlhäbiges Leben zu führen. Das Letzte scheint auch kurz nach dem Jahre 1603, von welcher Zeit an er wahrscheinlich nicht mehr auf der Bühne auftrat, und noch bestimmter der Fall gewesen zu sein, als er sich, wie man annimmt, um 1611 von der Theilnahme an der Verwaltung der beiden bekannten Schauspielhäuser nach seiner Vaterstadt zurückzog. Daß diese günstige Veränderung seiner persönlichen Verhältnisse, selbst abgesehen von der mit den Jahren vorgeschrittenen Reife des Geistes, auf seine poetischen Productionen nicht ohne Einfluß geblieben sein könne, bedarf kaum der Erwähnung. Nur flüchtig lassen Sie mich daran erinnern, daß es auch mir nicht leicht werden würde, die Ausdrücke von wechselnden und widersprechenden, ja, wenn Sie wollen, unstäten und gereizten Empfindungen, aus denen seine Sonette entsprungen sein mögen, mit denjenigen Anschauungen zu vereinigen, von denen wir, nach Anleitung der im 17. Jahrhundert entstandenen Dramen, annehmen dürfen, daß sie sein poetisches Gemüth erfüllten und leiteten. Allein um uns über die Beziehung klar zu werden, in welcher der Charakter von Shakspere's Schöpfungen aus der letzten Periode zu seinen persönlichen Verhältnissen sowohl als zu den Umständen seiner Zeit steht, müssen wir um wenige Jahre zurückblicken.

Es giebt, nach meiner schwachen Ansicht, nur wenige Perioden in der Geschichte der dramatischen Literatur, welcher Nation es auch sei, wo sich das anziehende und zugleich verwirrende Schauspiel eines lebendigen und fast überreizten

Strebens auf dem Felde der Dramatik eben so wie während der letzten 20 bis 25 Jahre des 16. Jahrhunderts in England unseren Augen darbietet. Fast alle größeren Werke über Shakspere haben von der unglaublichen Menge der Schauspielhäuser, welche in London nur in den Jahren zwischen 1570 und 1599 neu entstanden, so viel gesprochen, daß Sie von mir die Aufzählung derselben nicht erwarten werden. Um einen Vergleich zwischen der Begierde nach theatralischen Vorstellungen in damaliger Zeit mit den gegenwärtigen Bedürfnissen anzustellen, genügt es daran zu erinnern, daß die Ausdehnung und Bevölkerung der Hauptstadt Englands im 16. Jahrhundert kaum den sechsten bis fünften Theil des Maßes und der Zahl erreichte, zu welcher heutiges Tages London an Umfang und an Volksmenge angestiegen ist. Und doch genügten die elf Schauspielhäuser, von denen P. Collier*) bis zum Jahre 1599 mit Aufführung ihrer Namen berichtet, noch nicht dem Bedürfniß. Wenn auch hier und da ein älterer Bau niedergerissen wurde, so entstand an seiner Stelle meistentheils ein anderer von größerem Umfange und außerdem wurden nach 1600 noch mehrere neue aufgeführt. Es war der schaulustigen Menge auch nicht genug an dem, was ihnen die Schauspieler von Profession boten. In der Geschichte der Bühne begegnen wir Beispielen, wo außerdem noch Gesellschaften von Bürgern oder Lehrlingen ein Haus miethcten, um als Dilettanten Vorstellungen zu geben.**) Die früher schon erwähnte bedeutende Menge von

*) P. Collier history of dram. poetry and Annals of the stage. Vol. I. p. 343.

**) Dieß war der Fall mit der Aufführung des Stückes The hog has lost his pearl von Nath. Field durch Lehrlinge 1613; wegen des anzüglichen Inhalts, der den Lordmayor betraf, wurde die Aufführung von den Sherifs gewaltsam sistirt; jenes geschah, als in demselben Jahre einige Bürger W. Smith's Hector of Germany aufführten. P. C. a. a. O. S. 384.

Schauspielern wird dadurch von selbst erklärlich. Noch natürlicher scheint es, daß dem Bedürfniß dieser vielen Bühnen nur durch eine große Anzahl von Dichtern oder Schriftstellern genügt werden konnte. Um die Spuren davon zu verfolgen bietet uns das bekannte Tagebuch von Philipp Henslowe die willkommenste Gelegenheit. Die Befriedigung der Schaulust der Londoner Bevölkerung muß für einen Gegenstand ergiebigen Gewinnes gegolten haben, da dieser speculative Kopf, dessen geistige und wissenschaftliche Bildung viel zu untergeordnet gewesen zu sein scheint, um ihm im Entferntesten ein poetisches oder artistisches Interesse zuzutrauen, neben seinen Geschäften als Pfandleiher eine sichere Einnahme davon erwarten konnte, daß er den Schauspielern gewisse Garderobenstücke gegen geringe Vergütung lieh. Dann sehen wir ihn im Besitz mehrerer Schauspielhäuser zugleich. Bei deren Verwaltung unterstützte ihn der bekannte Schauspieler Edward Alleyn, der seine Stieftochter geheirathet hatte. In Verbindung mit ihm gewann dieser ein Vermögen von genügender Bedeutung, um das noch heute blühende Dulwich-College stiften zu können. Philipp Henslowe hatte nun also Veranlassung und Gelegenheit, solche dramatische Schriftsteller an sich zu ziehen, die aus dieser Beschäftigung, oft in Verbindung mit der Ausübung der dramatischen Kunst selbst, einen mehr oder minder dürftigen Gewinn zu ziehen suchten. Daher enthält denn auch das werthvolle, leider nicht mehr ganz vollständige Tagebuch Henslowe's, das schon von Malone benutzt, von P. Collier aber gewissenhafter durchforscht worden und nun durch die Shakspere-Society veröffentlicht ist, viele Nachweise über Vorschüsse auf bestellte oder versprochene Arbeiten und über Honorare für Lieferung neuer oder Umarbeitungen älterer Stücke. P. Collier*) giebt auf Grund desselben an, daß in

*) a. a. O. Vol. III. p. 105.

dem kurzen Zeitraume vom 19. Februar 1591 bis zum 14. Juli 1597 von den mit Philipp Henslowe in Verbindung stehenden Truppen des Lord Strange, des Lord Admirals, des Lord Chamberlaine und des Lord Pembroke 110 verschiedene Stücke aufgeführt worden seien. Aus der nächstfolgenden Periode zwischen dem Monat October 1597 und dem Monat Mai 1603 hat derselbe gewissenhafte Forscher die Titel von nicht weniger als 160 theils neuen, theils umgearbeiteten Stücken, die auf dessen Bühnen aufgeführt worden sind, nachgezählt. Bei diesen Arbeiten waren nach urkundlichen Zeugnissen über dreißig Schriftsteller*) betheiligt, die sämmtlich für die Clienten und beziehendlich Schuldner des speculativen Theaterunternehmers gelten können. Die Aelteren, wie Th. Kyd, Marlowe, R. Greene, Lily, Lodge u. A. sind deshalb nicht mit genannt, weil Henslowe erst um 1593 begann, die Namen zu den Titeln der Stücke hinzuzufügen. Denselben Grund kann man dafür anführen, daß auch Shakspere's Name in Henslowe's Aufzeichnungen nicht vorkommt. Denn wiewohl bis zu diesem Termine die Truppe des Lord Chamberlaine zeitweilig auf Henslowe's Theater zu Newington gespielt hat, scheint doch von da ab keine Verbindung zwischen Beiden stattgefunden zu haben. Hierüber hatte schon im Jahre 1586 die Königin Elisabeth die Vorsteher der Paulskirche zu London angewiesen, in allen Cathedralen und Colleges von England und Wales fähige Knaben auszuwählen, um sie in der Schauspielkunst zu unterrichten und für die Hofspiele brauchbar zu machen. Diese Capellknaben bildeten die beste Schule für die öffentlichen Schauspiele.

Diese Umstände, unter den Verehrern und Freunden Shakspere's allseitig bekannt, bedurften hier nur deshalb der

*) Drake giebt aus der Zeit zwischen 1580 bis zur Revolution eine Liste von 44 dramatischen Schriftstellern.

Wiedererwähnung, weil es mir beim Beginn dieser neuen Periode wichtig ist, einen flüchtigen Blick auf Shakspere's Zeitgenossen zu werfen und die Frage kurz zu besprechen, in welchem gegenseitigen Verhältnisse sie zu ihm oder er zu ihnen gestanden haben könne. Trotz der großen Verschiedenheit, welche zwischen den meisten und selbst den ausgezeichneteren Schöpfungen unter diesen gleichzeitigen Erscheinungen und Shakspere's Dramen besteht, sind doch gemeinschaftliche Berührungspunkte unvermeidlich. Das Streben nach Mannichfaltigkeit der Stoffe, nach Neuheit in den Situationen und Begebenheiten, sowie nach Lebhaftigkeit in der Handlung läßt ungeachtet der individuellen Kennzeichen eine allgemeine Verwandtschaft erkennen. Bei dieser Richtung lag die Begierde nach launenhaften, bis in das Abenteuerliche spielenden Erfindungen auf dem natürlichsten Wege. Die Dramatiker brauchten auch ihre Imagination zu diesem Ende um so weniger anzuspannen, als ihnen die Gegenwart schon genug Musterbilder von der seltsamsten und ungewöhnlichsten Individualität darbot. Sowie ihnen Vieles wahrscheinlich und möglich scheinen konnte, was uns jetzt den entgegengesetzten Eindruck macht, so setzten ihnen auch die allgemeinen Ansichten über Anstand und Sittlichkeit keine engen Grenzen. Auch konnten sie nicht blos in dieser Beziehung, sondern auch hinsichtlich der erschütternden Eindrücke von empörenden Verbrechen oder Lastern und von grausamen Bildern auf den Beifall einer Zuhörerschaft rechnen, deren Nerven im Vergleich mit dem Theaterpublikum unserer Zeit bedeutend stärker waren; wiewohl gerade in dieser Beziehung, von Marlowe's Blutscenen abwärts gerechnet, mit wenigen Ausnahmen eine Milderung bemerkbar ist. Nur Webster, der zwar erst im Beginne des 17. Jahrhunderts auftritt, aber doch in Henslowe's Tagebuch schon erwähnt wird, scheint sich in der Wiederherstellung des Tones von Kyd und Marlowe gefallen zu haben. Dagegen sind Allen mehr oder

weniger die schroffen Gegensätze in der Aufstellung von Characterbildern sowohl als Situationen geläufig.

So weit können wir zwischen ihnen und Shakspere nur einen geringen Unterschied entdecken. Auch kommen Jene mit diesem in der größten Freiheit von System und Regel überein. Eben darin, daß Keiner von ihnen von den vor Marlowe's und Greene's Zeit benutzten classischen Mustern etwas wissen wollte, sondern fast Alle, Shakspere mit eingerechnet, ihre Stoffe aus der Romantik des Mittelalters, aus den italienischen, spanischen und französischen Novellen und Erzählungen, oder aus der fabelhaften sowohl als verbürgten Geschichte des Vaterlandes entnahmen und nur zuweilen sich ganz in die Gegenwart stellten, dürfen wir auf den entscheidenden Richterspruch des Geschmackes ihrer Zeit schließen. Insofern können auch diese zahlreichen und mannichfaltigen Erscheinungen theils zur Erläuterung, theils zur Entschuldigung Shakspere's gegen diejenigen empfindlichen Gemüther unserer Zeit dienen, welche an scheinbaren Ungeheuerlichkeiten in seinen Stücken Anstoß nehmen. Ich halte es daher, in Uebereinstimmung mit den gediegensten Kennern Shakspere's, für unentbehrlich zum erschöpfenden Urtheil über ihn, daß man von seinen Zeitgenossen eine möglichst ausgedehnte Kenntniß hat. Und es ist zu beklagen, daß das preiswürdige Werk P. Colliers über die englische Bühne und dramatische Poesie gerade in dieser Hinsicht am knappesten behandelt ist.

Wenn also auch eine mehr oder minder maaßgebende Beziehung zwischen Shakspere und diesen unmittelbaren Zeitgenossen unläugbar ist, so finden wir doch auch auffallende Gegensätze zwischen Beiden. Indem ich Ihnen davon spreche, kann es nicht meine Absicht sein, nur die allseitig anerkannte Erhabenheit Shakspere's über seine Mitarbeiter auf demselben Felde der Poesie an das Licht zu stellen. Vielmehr ist es mein Zweck, für Manches, was in seinen Arbeiten entweder

der allgemeinen Aufmerksamkeit entgeht, oder nur zufällig, gleich wie durch die Gunst eines genialen Griffes bedingt erscheint, auf dem Wege der Anschauung des Gegensatzes eine annähernde Erklärung zu finden. Im Allgemeinen ist nicht blos die derbere Natur des Stoffes, sondern auch die gröbere, ich möchte sagen, mehr hausbackene Behandlung in vielen dieser gleichzeitigen Stücke auffallend. Häufig sehen wir diese Dramatiker bis in die niedrigsten Sphären hinabsteigen. The roaring girl und das ehrenhafte Freudenmädchen,*) The honest whore, — Beides gemeinschaftliche Arbeiten von Middleton und Dekker, die von bedeutendem Talent zeugen — sind nur einzelne Beispiele von der Behandlung vieler anstößigen Stoffe. Da sich bei Shakspere niemals etwas Aehnliches findet, möchte man fragen, ob er vielleicht in seinen Theatern auf ein ganz anderes Publikum habe rechnen müssen. Daß zwischen den öffentlichen und den Privattheatern, abgesehen von allem Anderen, auch in Bezug auf die Besucher des einen und des anderen ein großer Unterschied bestand, spricht schon P. Collier vermuthungsweise aus. Nun galt aber doch das Globus-Theater, wenigstens von Anbeginn an, für ein öffentliches. Warum also sollte die Zuhörerschaft nicht von demselben Schlage und Geschmack, wie in den meisten anderen sein? Ich meine, wir sollten daraus auf ein bewußtes Streben nach größerer Reinheit schließen dürfen. Auch glaube ich aus den schon früher mehrmals erwähnten Gründen bestimmt dazu berechtigt zu sein. Unter allen Umständen wird man als Maaßstab des Urtheiles über ihn die unläugbare Thatsache gelten lassen müssen, daß die ihm vorzuwerfenden Anstößigkeiten für uns nur deswegen verletzend sind, weil sie der heutzutage herr-

*) Beide Stücke gehören zwar schon dem 17. Jahrhundert an, unterscheiden sich aber nur durch ihre talentvolle Ausführung von früheren.

schenden Convenienz widersprechen. Das gilt aber nicht von den gleichzeitigen Dramatikern, da diese am Sittlich-Aergerlichen ein cynisches Behagen finden. Ich glaube in seiner gegensätzlichen Stellung zu diesen Unarten einen wesentlichen Einfluß der untergeordneten Zeitgenossen auf seine Productionen bemerken zu dürfen. Ob man dagegen den Einwurf erheben wolle, daß darin nur ein Symptom seines feiner besaiteten Wesens zu erkennen sei, will ich dahingestellt sein lassen; nur müßte man dann auch von denjenigen Traditionen entschieden absehen, welche ihn bis zu seinem 22. Jahre in den gedrücktesten, ja fast gemeinsten Verhältnissen leben lassen. Denn was von diesen bis in das vorgerückte Jünglingsalter der Individualität aufgeprägt ist, wird um so weniger verwischt und ausgetilgt werden, wenn der Uebergang in Verhältnisse und Umgebungen stattfindet, wie wir uns die geselligen Zustände Londons im Jahre 1586 oder 1587 vorstellen müssen.

Nach den Aufzeichnungen Henslowe's darf man auf ein beiderseitiges dringendes Bedürfniß nach schneller Förderung neuer Productionen schließen. Denn den Theaterunternehmer oder Gläubiger trieben dazu die Forderungen des Publikums und auf seine Clienten oder Schuldner wirkte der Geldbedarf. Man kann daher von der häufigen Uebereilung in der Lösung der gegebenen oder selbstgewählten Aufgabe nicht überrascht sein. Wir wissen sogar von Genossenschaften, die sich zur gemeinschaftlichen Abfassung eines Drama's vereinigten. Munday, Day, Chettle, Drayton, auch die späteren Middleton, Rowley und mehrere Andere arbeiteten oft gemeinschaftlich an einem Stücke. Selbst Ben Jonson verband sich zu diesem Zwecke um 1603—4 mit Dekker und Marston zur Abfassung von Eastwardhoe. Auf den Wetteifer im hastigen Aufgreifen von überraschenden und absonderlichen Erscheinungen, sowie auf die willkürliche Zusammenstellung barocker Situationen

muß man unter solchen Umständen von Haus aus gefaßt sein. An die Motivirung von diesen und den Charakterbildern darf man daher nicht überall einen allzu strengen Maaßstab anlegen. Auch von der künstlerischen Ausbildung der Sprache ist nicht zu viel zu verlangen. Und doch muß man nach diesen Vordersätzen überrascht sein, daß wenigstens im Einzelnen von Vielen Außerordentliches geleistet worden. Nicht blos, daß man dadurch eine Anschauung von der jugendlichen Ueppigkeit der damaligen Zeit in der Erzeugung von vielen Talenten gewinnt. Man überzeugt sich auch davon, wie sehr die Vorstellung von allen Lebenserscheinungen im dramatischen Gewande mit den Gemüthern damaliger Zeit verwachsen sein mußte. Man thut, wie ich meine, nicht Unrecht, wenn man diese schriftstellerische Thätigkeit mit einem talentvollen Extemporisiren vergleicht. Am stärksten zeigte sich in dieser Hinsicht Thomas Heywood, dessen erstes Stück „Edward IV." in zwei Theilen schon 1590 erschien, und der in seiner langen Laufbahn, bis in die Zeiten Carls I. hinein, nach eigenem Zeugniß über 200 Dramen verfaßte. Gleichwie uns von seinen Arbeiten nicht viel mehr als der zehnte Theil erhalten worden, so ist begreiflicher Weise von den Schöpfungen der übrigen Autoren eine beträchtliche Masse verloren gegangen. Demungeachtet sind die uns vorliegenden Ueberreste noch überaus zahlreich und vollständig genügend, um uns von der damaligen Dramatik ein lebhaftes Bild zu geben. Zur Vervollständigung desselben ist noch hinzuzufügen, daß, ungeachtet der schon gedachten Schwächen, sich dennoch häufige Spuren von der Anlehnung an Shakspere und seine Vorbilder nachweisen lassen. In der Nachahmung dieser hervorragenden Erscheinung sind einzelne Stücke sogar so weit gelungen, daß sie von mehreren Kritikern eine Zeit lang Shakspere zugeschrieben wurden.

Ob nun Shakspere durch diesen Wetteifer zu einer

ähnlichen, so zu sagen, extemporisirenden Eile in seinen Compositionen ebenfalls hingerissen worden ist, möchte ich zwar in der Allgemeinheit bezweifeln. Man kann aber, wenn man auch von den beiden Veroneſen, als von einer seiner früheſten und daher am wenigſten gelungenen Arbeiten absieht, möglicherweise geneigt sein, die luſtigen Weiber von Windſor, der Widerſpänſtigen Zähmung und auch Viel Lärmen um Nichts für Schöpfungen anſehen, die unter dieſem Einfluß entſtanden ſind. Mindeſtens machen dieſe Dramen mehr als andere den Eindruck einer ſehr raſchen Ausführung. Doch je mehr ſie den Stempel der damaligen Bewegung tragen, um ſo mehr ſpringt an ihnen das Characteriſtiſche in die Augen, wodurch ſie ſich vor jenen Arbeiten auszeichnen. Indem man nach den Eigenthümlichkeiten Shakſpere's an den Erzeugniſſen ſeiner Zeitgenoſſen vergebens forſcht, kommt man, wie ich meine, erſt recht zu ihrer Erkenntniß, ſo wie denn oft ein Vorzug, der vermißt, oder ein Gewinn, der verloren wird, uns die Bedeutung und den Werth deſſelben erſt recht zur Würdigung bringt. Namentlich kann die harmoniſche Abrundung, durch welche ſich alle Schöpfungen Shakſpere's bald in höherem, bald in geringerem Grade auszeichnen, bei dem Gebahren der Meiſten unter ſeinen Zeitgenoſſen, ſelbſt wenn ihnen, von Talent und Einſicht unterſtützt, Einzelnes gelingt, nicht vollſtändig erreicht werden; und dieſer Vorzug iſt in der letzten Periode unſeres Dichters ſichtlich im Wachſen. Sie werden zwar mit manchen anderen Verehrern Shakſpere's in dieſer Hinſicht die inſtinctive Kraft und Leitung des großen Ingeniums geltend machen wollen, und ich bin weit entfernt, dieſelbe zu unterſchätzen. Doch halte ich die Frage hier erlaubt, ob nicht durch die obwaltenden Umſtände der Fleiß und die gewiſſenhafte Genauigkeit in der Ausführung mehr angeſpornt worden ſei, als es unter anderen Prämiſſen geſchehen ſein würde. Iſt die Meinung gegründet, daß Shakſpere damit

begonnen habe, ältere Stücke durch Verbesserungen und Zusätze für die Bühne neu zu bearbeiten, so sollte gerade darin ein Beitrag zu der Bejahung dieser Frage liegen. Denn ohne einen hohen Grad von natürlichem kritischen Tact würde eine solche Arbeit nicht von Erfolg gewesen sein. Auch können wir an einigen Beispielen, wo ihm nachweislich ausgeführte Vorarbeiten vorgelegen haben, diese Gabe genau beobachten. Bei eingehender Betrachtung seiner Dramen werden uns ferner einzelne Stellen nicht entgehen, welche die Bestimmung haben, den Leser oder Zuschauer in das Verständniß des Ganzen einzuführen. Die tiefsinnige Bedeutung derselben in Bezug auf die gegenseitigen Beziehungen der Gesinnungen, Leidenschaften und Handlungen der Personen zu ihrem Schicksale liegt zwar zu sehr zu Tage, um sie für zufällig zu halten. Doch wird Niemand, der von dem Wesen eines poetischen Anschauens, Denkens und Schaffens nur einigermaßen eine Vorstellung hat, dabei an eine überall bewußte Reflexion und Berechnung des Dichters denken. Auf der anderen Seite aber darf auch nicht vergessen werden, daß selbst die höchste Begabung in ihrer Ausbildung an reale Bedingungen gebunden ist. So kann ich mir vorstellen, daß die, auf dem Standpunkte einer talentvollen Mittelmäßigkeit stehen bleibende Menge anderer Dichter mit ihren Vorzügen und Erfolgen eben so wie mit ihren Schwächen und Mängeln mittelbar dazu beigetragen hat, Shakspere's Ingenium zu der höchsten Entfaltung zu bringen. An seiner hohen Meinung von der Bedeutung der Bühne läßt uns schon die bekannte und oft citirte Stelle aus Hamlet über ihren Beruf nicht zweifeln. Er wollte aber auch von seinem Publikum richtig verstanden sein. Das geht deutlich aus jener anderen Stelle hervor, wo er vor dem unberufenen Vordrängen des Narren warnt, damit nicht eine zum Verständniß des Ganzen unentbehrliche Stelle überhört werde. Wie dem auch sei, so gewähren doch

die besten Stücke Shakspere's, selbst da, wo er seiner Laune mit poetischem Uebermuthe den Zügel schießen läßt, das Bild eines harmonischen Ganzen. Dieses Ziel zu erstreben, geschweige denn zu erreichen, ist allerdings mit der oft talentvollen improvisirenden Weise seiner Zeitgenossen nicht vereinbar.

Mitten in die Herrschaft dieser Gewohnheit trat Ben Jonson mit seinen ersten Schritten auf der englischen Bühne zur Zeit des auslaufenden 16. Jahrhunderts als eine epochemachende Erscheinung ein. So weit mein schwaches Urtheil reicht, war kaum irgend ein dramatischer Schriftsteller mit einer ausgedehnteren classischen Bildung und einer erschöpfenderen Gelehrsamkeit ausgestattet. Nachdem sein Vater vor seiner Geburt (1574) gestorben, verbrachte er die ersten Jahre seiner Jugend im Hause eines Maurers zu London, dem seine Mutter in zweiter Ehe verheirathet war. Nach der Vorbereitung in Westminster-School studirte er nur kurze Zeit auf der Universität zu Cambridge; dann soll er seinem Stiefvater im Maurerhandwerke von Neuem beigestanden haben, worauf er Kriegsdienste in Flandern nahm, seinen soldatischen Muth dort bewährte und endlich mit kaum 20 Jahren sich der Bühne widmete. Unerachtet dieser Ungunst der Umstände, war er dennoch in einem Alter von kaum 22 Jahren fast aller classischen Schriftsteller Meister und konnte für einen der ausgezeichnetsten Schulgelehrten seiner Zeit gelten. Dabei besaß er einen überaus kräftigen Verstand; mit Hülfe eines ungewöhnlichen Scharfsinnes und einer seltenen Beobachtungsgabe blickte er den Schwächen seiner Zeit bis auf den Grund und stellte sie in seinen Dramen mit den reichen Mitteln seiner Erfindungsgabe und seines sprudelnden Witzes auf der Bühne zur Schau. Nach seinem eigenen Bekenntnisse kannte er für das Lustspiel, das im Grunde sein ausschließliches Feld war, kein höheres Muster

als das der classischen Vorbilder. So unternahm er denn gewissermaßen eine kühne Reaction gegen die Richtung, welcher sich seit 25 Jahren fast alle Bühnendichter unter dem Beifall der Bevölkerung ergeben hatten. Seine reagirende Thätigkeit richtete sich zugleich in so weit gegen die Form, als er seine Entwürfe auf eine erschöpfende Ueberlegung und Berechnung gründete und nicht gesonnen war, irgend etwas dem Zufalle der momentanen Inspiration zu überlassen. Sein erstes bekanntes Lustspiel Every man in his humour, im J. 1596 mit Beifall aufgeführt, legt davon Zeugniß ab. Von wesentlicher Bedeutung über die Stellung, die er als Dramatiker mit bewußter Absicht einzunehmen gedachte, ist das zum Prolog und zur Erläuterung eines späteren Stückes Every man out of his humour (1599) dienende Zwischenspiel. Indem Gifford*) sein erst genanntes Drama (Every man in his humour) als die erste regelrechte Comödie in englischer Sprache rühmt, sollte man zwar glauben, daß er für den Schöpfer der englischen Comödie zu halten sei. Doch wird es nothwendig sein, die Berechtigung dieser Aufstellung genau zu prüfen. Nur müssen wir zuvor einen flüchtigen Blick auf die damaligen öffentlichen Verhältnisse Englands und namentlich auf das Gebahren des königlichen Hofes gegenüber der Bühne und der dramatischen Kunst werfen. Denn damit hängt der Einfluß, den Ben Jonson auf die dramatische Kunst und Poesie seiner Zeit und Zukunft ausübte, innig zusammen.

Mit Ausnahme der Katastrophe des Grafen Essex, die auf die letzten Regierungsjahre der alternden Königin einen düstern Schatten warf, erfreute sich der Hof und die Bevölkerung zu London am Ende des 16. und am Beginne des 17. Jahrhunderts des Friedens und der behaglichen Ruhe nach großen und gefährlichen Krisen. Bei den Wechselfällen,

*) Works of B. Jonson, Mem. p. 61.

welchen die auswärtigen feindlichen Mächte Englands unterworfen worden, waren die religiösen Leidenschaften und ihre Gefahren für das Vaterland sowie für die Person der Königin mehr in den Hintergrund getreten; Umstände, welche dazu beitrugen, daß auch die dramatische Literatur sich allgemach mehr der Behandlung gegenwärtiger Zustände zuwendete oder zu deren Abspiegelung die wachsende Bekanntschaft mit italienischen, französischen und spanischen Novellen und Dramen benutzte. Wiewohl die Macht und der Einfluß der Puritaner im Stillen noch immer zunahm, waren doch ihrem oppositionellen Auftreten gegen die Regierung durch die Klugheit und Energie der Königin Schranken gesetzt. Vielleicht im Zusammenhange damit steht eine unterm 22. Juni 1600 erlassene Verordnung der Königin; denn möglicherweise hatte sie die Absicht, ihren überspannten Wünschen auf billige Weise entgegenzukommen. Sie ist für uns deswegen merkwürdig, weil aus ihrer Mißachtung Seitens der städtischen Behörde hervorgeht, daß in der Begünstigung der Bühne durch den Hof, sowie durch den Geheimen Rath und in der Verfolgung derselben durch Jene das umgekehrte Verhältniß gegen sonst eingetreten zu sein scheint. Während die Königin ausspricht, „daß die Aufführung von dramatischen Stücken (in sofern sie nicht an sich selbst von Uebel sind) mit guter Ordnung und Mäßigung in einem wohlregierten Staate zu dulden sei, und daß es J. M. selbst zuweilen gefalle, sie zu ihrem Vergnügen und ihrer Unterhaltung zu hören und zu sehen", wird zugleich die Zahl der Schauspielhäuser in London ausdrücklich auf zwei, nämlich Blackfriars und Fortune beschränkt. Demungeachtet liegt in wiederholten Erinnerungen, die bis zu Ende des Jahres 1601 erlassen wurden, die Gewißheit vor, daß nicht allein die Vorstellungen in mehreren anderen Häusern fortdauerten, sondern sogar neue entstanden. Auch sind meines Wissens die dramatischen Aufführungen im Globustheater

nicht unterbrochen worden. Wie auch diese Umstände zu erklären sein mögen*), so leuchtet doch daraus nicht nur das allgemeine nationale Bedürfniß nach diesen Unterhaltungen, sondern auch die Gewißheit ein, daß sie weder mit der Gemeinde, noch mit dem Staate als solchem im Widerspruche standen.

Im Monat März 1603 war die Königin Elisabeth verschieden und Jacob I. auf den Thron gelangt. Schon unter dem 19. Mai desselben Jahres erließ der König eine Verordnung, in welcher die Bemühungen der Schauspieler für die Unterhaltung „seiner geliebten Unterthanen sowohl als für sein eigenes Vergnügen" belobt und die Schauspieler des Lord Chamberlain zu Dienern seiner Majestät erhoben wurden. Bald darauf nahmen auch die Königin Anna und der Prinz Heinrich von Wales andere Truppen in ihre Dienste. Dagegen sollte das Patronat einzelner Reichsbarone über Schauspielergesellschaften wegfallen, doch blieben außer den Hoftruppen noch immer mehrere andere in Thätigkeit, wenngleich die früher bekannten Namen ihrer Protectoren nicht mehr genannt werden. Auch werden die Institute der Capellknaben, als Schulen für die Schauspielerkunst, mit besonderer Begünstigung berücksichtigt. Sobald die im Jahre 1603 herrschende Pest nachließ, bekundete sich bei wiederholten Gelegenheiten sehr bald die Vorliebe des Hofes für theatralische Vorstellungen mit einer verschwenderischen Freigebigkeit. Die dramatischen Dichter und die Schauspieler hatten also, wie es schien, goldene Tage zu erwarten. Auch Shakspere hatte, wie wir sehen werden, seinen Antheil an diesem Gewinne, da mehrere seiner früheren und besonders die späteren Stücke mit wiederholtem Beifall bei Hof aufgeführt wurden.

Aber diese neue Aera brachte auch der gedeihlichen Blüthe der dramatischen Kunst und Poesie wesentlichen Schaden. Wir

*) Vgl. P. Collier a. a. O. Vol. I. p. 312—330.

sehen in ihr das erste Beispiel von den Nachtheilen, welche ihr daraus erwachsen, wenn sie von der Befriedigung eines nationalen Bedürfnisses zum Dienste des Hofes und zur Beförderung seines Glanzes übergeht, mit anderen Worten, wenn die Nationalbühne in ein Hoftheater verwandelt wird. Von diesem Zeitpunkte an datirt die Entstehung oder mindestens die weitere Ausführung von einer neuen Art theatralischer Darstellungen. Die prunkvollen Schaustellungen (pageants), welche früher, besonders auf öffentlichen Plätzen und Straßen, festliche Ereignisse mit allegorischen Bildern aus dem Bereiche der Mythologie zu feiern pflegten, fanden nun in Verbindung mit Maskenspielen, wie sie schon früher bei gewissen Veranlassungen üblich waren, ihre Heimath in den Räumen des königlichen Palastes. Hochzeiten, Geburtsfeste, fürstliche Besuche, auch Tage von allgemein festlicher Bedeutung wurden dadurch verherrlicht, und nicht blos der größte Glanz, sondern auch die reichste Erfindsamkeit in poetischer und künstlerischer wie in mechanischer Hinsicht ward dabei entwickelt. Wie groß die Begierde des Hofes nach solchen Festspielen war, geht unter Anderem aus dem Umstande hervor, daß wenige Zeit nach dem betrübenden Hintritt des hoffnungsvollen Prinzen Heinrich von Wales (am 6. Novbr. 1612) schon am darauf folgenden 29. December die Ankunft des Churfürsten und Pfalzgrafen Friedrich, der die Prinzessin Elisabeth heimzuführen im Begriff war, und seine Aufnahme in den Hosenband-Orden, wenn auch nicht mit einer glänzenden Maske, so doch prunk- und geräuschvoll gefeiert wurde. Von der verschwenderischen Pracht, mit welcher die Masken ausgeschmückt waren, legen die noch vorhandenen Rechnungen der Hofhaltung Zeugniß ab. Die verhältnißmäßig große Ausgabe für dieselben von 4215 Pfund in dem Zeitraume von 1603 bis 1609 scheint noch mäßig gegen die vielen Tausende, welche einzelne spätere Aufführungen kosteten. Beson-

ders merkwürdig ist dabei die persönliche Betheiligung der vornehmsten Herren und Damen des Hofes, einschließlich der Königin, der Prinzen und der Prinzessinnen an der Ausführung der zu den dramatischen Theilen gehörenden Rollen und Tänzen. So nahm unter Anderem die Königin Anna in der von Ben Jonson, zu ihrer persönlichen Verherrlichung, gedichteten Maske der Königinnen selbst ihren Platz auf dem kostbar und künstlich hergestellten Festgerüste zwischen den übrigen Frauen und Königinnen des Alterthumes, welche nach Anleitung von Chaucers Hause des Ruhmes figurirten und von anderen vornehmen Damen des Hofes dargestellt wurden. König Jacob scheint sich für seine Person einer solchen Betheiligung enthalten zu haben, aber Prinz Carl spielte schon 1618 in Ben Jonsons **Mask of delight** und trat sogar als König 1637 in der Maske **Britannia triumphans** auf.

Der überaus talentvolle Baumeister Inigo (Ignaz) Jones, ein Waliser von Geburt, war der Maschinenmeister dieses Hoftheaters. Die reichen Kenntnisse, welche er sich auf wiederholten Reisen auf dem Continent gesammelt hatte, und seine Fertigkeit im Zeichnen, die sogar Van Dyck als außerordentlich gerühmt haben soll, und von der eine reiche Sammlung von Skizzen im Besitze des Herzogs von Devonshire heute noch Zeugniß ablegt, kamen der Ausführung seiner überaus sinnreichen und mannichfaltigen Erfindungen von Maschinerien, Decorationen und Costümen zu Statten. Jene waren so kunstreich hergestellt, daß die plötzliche Vertauschung der einen mit der anderen, die Veränderung einer verwickelten Zusammenstellung in eine neue, oder die Beleuchtung derselben mit Lichtern von verschiedener Farbe fast mit zauberischer Leichtigkeit bewerkstelligt werden konnte. Wir haben die Beschreibung von Masken, in denen drei verschiedene Compositionen von der reichsten Ausstattung einander wechselweise ersetzten. Diese Herstellungen, die von der Bettelarmuth der

ſceniſchen Ausſtattung der erſten Theater in London auf die ſchroffſte Weiſe abſtechen, ſind inſofern für die Geſchichte der Bühne wichtig, als ſie für den Anfang und die neue Erfindung der Decorationen gelten können, welche nicht blos bei den Opern und Balleten, ſondern auch beim recitirenden Schauſpiel heutiger Tage eine hervorragende Rolle ſpielen.

An Dichtern der Texte zu den Masken fehlte es nicht. Es finden ſich im Laufe der Zeit außer Ben Jonſon die Namen von Chapman, Daniel, Campion, Francis Beaumont, Townſhend, Carew, Stirley, Th. Heywood und Sir Will. Davenant. Auch die Königin gab zuweilen — z. B. zu der **Mask of Blackness** — den Plan der Ausführungen an. Der wegen ſeiner lyriſchen Dichtungen berühmtere Daniel war gewiſſermaßen **Master of the Revels** derſelben, und es iſt bezeichnend für den Character und die zweifelhafte poetiſch-dramatiſche Bedeutung derſelben, daß er ſelbſt ausſpricht, bei dieſen Dingen beſtehe das Leben nur in der Schauſtellung, die Kraft und Erfindſamkeit des Architecten ſei dabei von dem meiſten Reiz und der größten Wichtigkeit, ihr (der Dichter) Antheil aber das Geringſte und das mindeſt Bedeutende.*) Für uns ſind ſie indeſſen nicht blos als Symptom vom Verfalle der dramatiſchen Kunſt und vom Mißbrauche der Bühne an ſich ſelbſt, ſondern mehr noch in der Beziehung wichtig, daß unter allen poetiſchen Mitarbeitern für dieſelben Ben Jonſon der ausgezeichneteſte war. Seine bewunderungswürdige Gelehrſamkeit hatte ihm ſehr bald die ausgedehnteſte Gunſt Jacobs I. erworben, der auf demſelben Felde zu glänzen liebte. Mit Hülfe derſelben hielt ſich Ben Jonſon bei ſeinen Erfindungen aus dem Bereiche der Mythologie, Geſchichte und Völkerkunde mit der größten Strenge an das, was ihm Dichter, Hiſtoriographen und andere wiſſenſchaftliche

*) P. Collier a. a. O. Vol. 1. 375 (z. Daniels festival 1610).

Quellen des Alterthumes boten. Bei der Vergegenwärtigung überſinnlicher Weſen, wie Geiſter, Hexen und dergleichen verſäumte er natürlich nicht, den Anſchauungen und Belehrungen aus des Königs Dämonologia treu zu folgen. Dabei war es ihm auch mit der ſceniſchen Wirkung nicht genug, er legte vielmehr einen mindeſtens eben ſo großen Werth darauf, bei dieſer Gelegenheit ſeine faſt beiſpielloſe Gelehrſamkeit und Beleſenheit in der alten Literatur zur Schau zu ſtellen. Beweiſe davon finden ſich in den Anmerkungen, mit welchen dieſe Arbeiten in den Ausgaben ſeiner Werke übermäßig verſehen ſind, um überall die Berechtigung ſeiner Fictionen auf dem Grunde claſſiſcher Autoritäten nachzuweiſen. Am ſtärkſten iſt das der Fall in der autographen Handſchrift ſeiner Mask of the Queens, welche im Britiſchen Muſeum aufbewahrt wird, und P. Cuninghams Leben von Inigo Jones beigedruckt iſt.*) Aus den erläuternden Anmerkungen zu dieſer Maske läßt ſich beinahe ein vollſtändiges Namenverzeichniß aller Schriftſteller des Alterthums von mehr oder minderem Werthe zuſammenſtellen.

Die hervorragende Stellung, welche Ben Jonſon in dieſer Beziehung einnahm, war auch das Ziel ſeiner eifrigen Beſtrebungen auf den öffentlichen Bühnen. Wiewohl dieſelben entſchieden gegen den bisherigen romantiſchen Ton faſt aller dramatiſchen Schriftſteller und namentlich Shakſpere's gerichtet waren, wußte er doch mit Hülfe ſeiner außerordentlichen Begabung dem Geſchmacke des Publikums genugzuthun und den Beifall deſſelben zu erobern. Indem er, die ideelle Anſchauungsweiſe der Welt verſchmähend, ſich möglichſt auf den realen Boden derſelben zu ſtellen ſuchte, gelang es ihm, die der unmittelbaren Gegenwart entnommenen Bilder von Verirrungen in ſeltſamen Thorheiten, Unſitte, Verſchmitztheit oder

*) Herausgegeben von P. Collier, Papers of the Shakspere Society. 1848.

Verwerflichkeit mit unerschöpflichem Witze von der komischsten Seite darzustellen. Ich weiß nicht, ob ich in den Schöpfungen dieser Art mehr die poetisch-geniale Erfindsamkeit oder den ungewöhnlichen Scharfsinn bewundern soll. Unzweifelhaft ist jene in den meisten seiner Masken mehr vorherrschend. Bedeutsam für die Gewalt, welche Shakspere, schon in seiner Zeit, auch auf widerstrebende Gemüther ausübte, ist Ben Jonsons unleugbare Anlehnung an die von jenem aufgestellten Vorbilder, besonders in den Stellen, wo er sich poetisch zu erheben sucht. Nur ist es nicht immer zu entscheiden, ob die Entstehung einer Redewendung oder die Nachahmung einer poetischen Fiction für ein Zeichen der Anerkennung von Shakspere's Ueberlegenheit oder für eine Parodie zu halten ist. So hat man die Darstellung der Hexen im ersten Theile der schon genannten Mask of the Qeens für eine Travestie der Hexenscenen in Shakspere's Macbeth halten wollen. Der Erinnerungen an diese Scenen finden sich allerdings genug, aber eine nur zufällige Einwirkung des Gedächtnisses ist mir glaublicher als jene Vermuthung. Bei zwei Hochzeitsgedichten (the Hymenaei: or the Solemnities of Masque and Barriers etc. zur Vermählung des Earl of Essex 1606/7 und: Hue and Cry after Cupid 1607/8, zur Vermählung von Lord Haddington mit Lady Elisabeth Ratcliffe aufgeführt) lag die Erinnerung an Shakspere's Sommernachtstraum nahe. Daher kann man bei dem, was diesem allenfalls ähnelt, von jeder Absicht absehen. Von Ben Jonson's absichtlichen satyrischen Angriffen auf andere Dramendichter giebt allerdings sein im J. 1601 erschienener Poetaster einen Beleg. Dieses sehr sorgfältig ausgearbeitete Drama, auf das er nach eigenem Bekenntnisse den Fleiß von 15 Wochen verwendete, hatte, wie er in einem als Epilog dienenden Nachspiel ebenfalls ausspricht, die Absicht auf dem Wege der Wiedervergeltung die jahrelangen Anfeindungen mehrerer anderer Dramatiker kräftig

abzuweisen. Marston und Dekker, die er in der Gestalt von Crispinus und Demetrius hart mitnimmt, waren die hervorragendsten Gegenstände seines beißenden Spottes. Diese Bühnendichter antworteten darauf im J. 1602 in dem Satyromastix und Ben Jonson erfuhr noch mehrere Angriffe in dem späteren Stücke: „Retourn from Parnassus", was 1604 anonym herauskam. Ob nun von dem Poetaster an die Zurücksetzung Shakspere's gegen andere Dramatiker zu rechnen sei, wie Graf W. Baudissin annimmt*), will ich nicht entscheiden. Die mehr oder minder verletzende Berührung zwischen Ben Jonson und den Bühnendichtern der bisherigen Richtung war bei seinem entschieden reactionären Auftreten unvermeidlich. Wenn Malone und Andere überall eine feindliche Gesinnung desselben gegen Shakspere herauswittern wollen, gehen sie zwar zu weit. Doch ist Gifford in der leidenschaftlichen Widerlegung dieser Neigung formell und materiell eben so sehr im Unrecht wie Jene. Denn daß zwischen Beiden ein gegensätzliches Verhältniß existiren mußte, lag in der Sache, und bei dem reizbaren Wesen Ben Jonsons, auf das, abgesehen von verbürgten Ereignissen, sowie von nachgewiesenen mündlichen Aeußerungen, schon aus der Bitterkeit und Schärfe seiner dramatischen Auslassungen zu schließen ist, war auf seine Milde und Mäßigung auch im allgemeinen Verkehr nicht zu rechnen.

Ungeachtet des Widerspruches mancher dramatischer Schriftsteller gegen seine Tendenzen, ist dennoch sein Einfluß auf viele derselben, die als seine Gegner gelten könnten, unverkennbar. Indem ich damit auf die Frage über die Berechtigung der oben erwähnten Behauptung Giffords von Ben Jonsons mustergültigem Werthe zurückkomme, kann ich vor

*) Vgl. seine vortreffliche Vorrede zu den unter dem Titel „Ben Jonson und seine Schule" 1836 herausgegebenen Uebersetzungen mehrerer Stücke von diesem und Anderen.

allem Anderen den Vorwurf der Einseitigkeit gegen ihn nicht unterdrücken. Sie wirkt, meines Erachtens, auf die vollständige Erfüllung von der Vocation der Comödie besonders dadurch nachtheilig, daß er die menschlichen Verirrungen in Aberwitz, Grille und Laune, sowie in Unsitte und Niederträchtigkeit nicht sowohl in ihrer gegensätzlichen Beziehung zur Ordnung der Welt, sondern vielmehr nur als Erscheinungen von hochkomischer Natur anschaut und darstellt. Von der Befriedigung der ethischen Bedürfnisse kann daher kaum die Rede sein, wenngleich seine Absicht, die Abnormitäten der Welt zu züchtigen und dadurch auf ihre Heilung zu wirken, nach einigen seiner Andeutungen vorauszusetzen ist. Auch scheint die Betheiligung des Gemüthes bei seinen Schöpfungen nicht wohl glaublich, sowie denn auch eine Wirkung auf dasselbe kaum in seiner Absicht liegen konnte; und doch sollte ich meinen, daß dem, was nach dem Sprachgebrauche Humor genannt zu werden pflegt, eine gemüthliche Beimischung und Einwirkung nicht fehlen dürfte. Mit dieser Einseitigkeit in der Auffassungs- und Darstellungsweise Ben Jonsons hängt es ferner nothwendig zusammen, daß wir die Gestalten seiner Dramen nur von der einen Seite ihrer Verirrungen dargestellt sehen. Die Erscheinung derselben tritt sofort vollständig in diesem Lichte auf, ohne daß die Genesis ihrer Gestaltung im Verlaufe eines inneren oder äußeren Conflictes bemerkt oder wenigstens vermuthet werden könnte. Eine individuelle Characterzeichnung, bei welcher Einwirkungen von außen auf den Gegensatz zwischen Naturell und Gesinnung der Individuen wirkten und dadurch ihr Schicksal bedingten, ist daher in den Dramen Ben Jonsons nicht zu suchen. Vielmehr können wir bei ihnen nur von allgemeinen Typen oder mindestens nur von einzelnen Beispielen derjenigen Eigenschaften oder Verkehrtheiten sprechen, deren Schilderung ihm Bedürfniß war. Dabei war es unvermeidlich, daß die Zeichnung der einzelnen

Gestalten in das Carricaturartige fiel, um so mehr, da sie mit der äußersten Kraft des Scharfsinnes und einer unerschöpflichen Fülle des Witzes in den schärfsten und härtesten Linien ausgeführt ist.

Der Beifall, der ihm von Seiten der Menge dadurch zufiel, konnte auf denjenigen Theil der Dramatiker, denen schon ohne seinen Vorgang an der stärksten Wirkung auf das Publikum alles, aber an der erschöpfenden Anschauung und Vergegenwärtigung der Natur nur wenig gelegen war, den entschiedensten Einfluß nicht verfehlen. So ist denn auch dieser an den späteren Stücken Middletons, z. B. „A Trick to catch an old one“ von 1608 und an „the Family of Love“ aus demselben Jahre kaum zu verkennen. Auch bei Dekker, der vielleicht nächst Th. Heywood der fruchtbarste Bühnenschriftsteller war, würde er sich nachweisen lassen. Aber sie haben nur das zumeist in die Augen Springende Ben Jonsons erfaßt. Drastische Effecte, überraschende Eindrücke durch neue Bilder abnormer Verirrungen, kühne Wendungen im Verlaufe der Begebenheiten und sinnreich geschürzte Verwickelungen sind ihnen geläufig. Dabei scheuen sie sich nicht, bis in den tiefsten Schmutz der geselligen Verhältnisse hinabzusteigen; denn auch darin konnten sie sich auf den Vorgang Ben Jonsons berufen, da er nicht blos die allgemeinen Uebergriffe sittlicher Schranken, sondern auch die niedrigsten sinnlichen Verhältnisse und Beziehungen mit cynischer Derbheit in den Kreis seiner Schilderungen zog. Aber diesen Nachahmern fehlten freilich seine außerordentlichen Eigenschaften in Schärfe und witziger Gewandtheit des Geistes. Daher fühlen sie nicht, daß sie ihn im Cynismus oft um so verletzender überbieten, als bei jenen Mängeln an ihren Fictionen oft nur der abstoßende Schmutz übrig bleibt.

Mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts traten Beaumont und Fletcher als zwei Zwillingsdichter auf. An

poetiſcher Erfindſamkeit, Anmuth der Sprache, gewandter Darſtellungsgabe und warmer Empfindung ſind ſie bei Weitem ſtärker als alle ihre Vorgänger mit Ausnahme von Shakſpere. Man hört ſogar von einigen Kritikern behaupten, daß ſie ſelbſt dieſen in einigen Beziehungen erreicht, wenn nicht übertroffen haben. Wenn auch darüber geſtritten werden könnte, ſo iſt ihnen, wenigſtens unter Anerkennung jener Eigenſchaften, der nächſte Platz nach ihm einzuräumen. Auch iſt es unleugbar, daß ſie unter allen ihren Mitarbeitern ſich am meiſten nach ſeinem Muſter zu bilden geſucht haben. Beſonders erinnern ſie an ihn in den lyriſchen Stellen, in denen ihnen oft eine große Wirkung zu Gebote ſteht. Ja es finden ſich auch Figuren und Situationen, die ſie ihm unfehlbar entlehnt haben. Ob und wie weit ſie zu der Schule von Ben Jonſon zu rechnen ſind, wofür ſich Graf W. von Baudiſſin in dem ſchon gedachten preiswürdigen Buche (Ben Jonſon und ſeine Schule) entſchieden ausſpricht, wird ſpäter beantwortet werden. Mit dem einen Stücke „the Knight of the burning pestle“ (wahrſcheinlich von Beaumont allein verfaßt), ſcheinen ſie ſich allerdings ſeinen Anſichten anzuſchließen. In der Allgemeinheit aber hängen ſie hinſichtlich der Mängel, durch welche ſie von Shakſpere weſentlich getrennt ſind, mit ihren übrigen Zeitgenoſſen noch genau zuſammen. Ihre Stoffe, die ſie oft italieniſchen, ſpaniſchen oder franzöſiſchen Vorbildern verdanken, ſind reich an Begebenheiten, auch wohl reicher als die anderer Bühnendichter ihres Gleichen, von feſſelnder Wirkung und, wo ſie ſelbſt die Erfinder ſind, ſinnreich erſonnen. Doch man vermißt an ihren Dramen faſt durchgängig den organiſchen Zuſammenhang von Urſache und Wirkung. Wenn auch der blinde Zufall nur zuweilen bei denſelben einwirkt, ſo hängen doch in der Regel die Begebenheiten mehr von der Laune des Schickſals oder der Menſchen in Gunſt und Ungunſt als von einer moraliſchen

Nothwendigkeit ab. Auch fehlt es nicht selten an einer zu großen Einwirkung der Intrigue. Ihre Gestalten sind, ungeachtet des Liebreizes Einiger oder großer und verehrungswürdiger Gefühle und Eigenschaften Anderer, nicht im Stande, als abgerundete und lebenswahre Individuen eine rückhaltlose Hingebung und Theilnahme zu erwecken. Schon aus den häufigen Wiederholungen einer ähnlichen, wo nicht derselben Gestaltung des Gemüthes oder des Verstandes läßt sich abnehmen, daß ihr poetisches Ingenium nicht tief genug in die Geheimnisse der seelischen Welt eingedrungen ist; und das ist auch der wesentlichste Grund, weshalb es ihnen im Allgemeinen nicht gelingen konnte, die innersten Bedürfnisse der dramatischen Vergegenwärtigung, sei es in der Comödie oder Tragödie, vollständig zu befriedigen. Daß ihre poetischen Anschauungen sich allzu sehr auf der Oberfläche halten, läßt sich am meisten in ihrem allzuwilligen Nachgeben an die Lascivität ihrer Gegenwart erkennen. War schon zur Zeit der Königin Elisabeth, trotz ihrer Eitelkeit auf die eigene Jungfräulichkeit, die lose Sittlichkeit theils nach herkömmlicher Gewohnheit, theils unter dem Einflusse außerordentlicher Verhältnisse mehr als billig herrschend, so gewann sie doch durch die üppige Hofhaltung Jacobs I. noch mehr Nahrung. Sehen wir also, wie ich es für berechtigt halte, Beaumont und Fletcher, wegen ihrer vorherrschenden Anmuth und Abgeschliffenheit in der Form, mehr als andere ihrer Zeitgenossen für Hofdichter an, so können wir leicht den Vorwurf der Lascivität ihrer derartigen Stellung zuschieben. Ich zweifle aber an der genügenden Gültigkeit dieser Entschuldigung für die Thatsache, daß kaum einem ihrer Stücke einige Situationen von der anstößigsten Art fehlen, ja daß sogar das eine und das andere (z. B. Maid's tragedy und the law of the country) recht eigentlich auf einem scabrosen Stoff beruht. Man muß doch zur Ehre der Zeit diese Neigung

zur Lascivität nur für eine, auf der Oberfläche der Erscheinung zumeist hervortretende Eigenschaft der damaligen Welt halten. Der wahre Dichter kann daher kaum mit dem auf einer Unart beruhenden Bedürfniß seiner Zuhörerschaft entschuldigt werden, sowie denn dasselbe für Ben Jonson gilt, wenn er selbst seinen Masken, die doch nur für den Hof bestimmt waren, cynische Derbheiten beimischt.

Endlich muß ich Ihnen noch in dieser Verbindung Philipp Massinger nennen, wiewohl er um zwanzig Jahre später als Shakspere (1584) geboren war und über seine Thätigkeit als Bühnendichter vor 1622 keine urkundlichen Beweise vorhanden sind. Da er indessen aller Wahrscheinlichkeit nach schon im Beginne des 17. Jahrhunderts mit Beaumont und Fletcher, Rowley, Dekker und Middleton gemeinschaftlich für das Theater gearbeitet hat, gehört er recht eigentlich in diesen Kreis. Dazu kommt seine weit nähere Verwandtschaft mit Ben Jonson, ohne daß man dabei den Einfluß jener Zeitgenossen und selbst Shakspere's vermissen könnte. Er zeichnet sich vor mehreren gleichzeitigen Bühnendichtern durch einen größeren Ernst, auch im Allgemeinen durch eine größere Reinheit aus. Die für das ernste sowohl als komische Drama maaßgebende Bedeutung der Gegensätze des Lebens scheint er mehr als Andere durchgefühlt zu haben. Daher macht er es sich augenscheinlich zur Pflicht, edle Gesinnungen und Empfindungen im Conflict mit Verhältnissen oder vorwurfsvollen Umgebungen darzustellen. Man muß sogar aus den sittlichen Lehr- und Sinnsprüchen, welche er in der Regel seinen Dramen als Schlußsatz anhängt, mit Bestimmtheit annehmen, daß er sich der Absicht bewußt war, seine Dichtungen auf Tugend und Sitte wirken zu lassen. Dabei verwendet er einen großen Fleiß auf Anmuth und Reinheit des Styles; auch ist die Wahl seiner Stoffe mit wenigen Ausnahmen glücklich und die Anordnung der Begebenheiten anziehend und fesselnd.

Er kann ebenfalls, wie Beaumont und Fletcher, eher für einen höfischen als einen Volksdichter gelten.

Bei dem Allen ist seinem Talente dennoch die eindringende Tiefe versagt, welche ihn zu einem mustergültigen Dramatiker machen könnte. Gleichwie bei vielen seiner Zeitgenossen ist auch seine Anschauungs- und Darstellungsweise auf die Oberfläche der Erscheinungen des Lebens beschränkt. Wiewohl er keineswegs in geistiger Energie und drastischer Darstellungsfähigkeit mit Ben Jonson zu vergleichen ist, ähnelt er ihm dennoch in der Einseitigkeit seiner Characterzeichnung so sehr, daß man gerade darin den maaßgebenden Einfluß dieses Meisters in seinem specifischen Fache am sichersten erkennen kann. Gleich ihm wendet auch er auf die Ausführung der einen Seite einen großen Fleiß, der aber freilich unter jenen Umständen nicht von demselben Erfolge ist. Auch liebt er die Ueberraschung durch kaum zu ahnende Wendungen des Verlaufes der Begebenheiten oder durch die plötzliche Erscheinung einer Individualität in einem nicht zu erwartenden Lichte. Er mag dadurch auch den Beifall des Hofes oder der Menge oft erobert haben, und selbst manche Kritiker, wie Gifford und Ireland, spenden ihm dafür reichliches Lob. Allein bei der mangelnden Motivirung des einen wie des andern kann es nicht zu einer vollen Befriedigung des Zuhörers oder Lesers kommen. Dieß gilt selbst von seinen vorzüglichsten Arbeiten, zu denen man wohl, trotz mancher störenden Schwächen und Mängel, the Virgin Martyr wegen der edlen Gesinnung und des großen Fleißes in der Ausführung rechnen könnte. Auch the Duke of Milan und the Renegado können für Proben einer mit großem Talente gelösten Aufgabe gelten. Dagegen konnte er sich auch zuweilen in Form und Wesen vollständig vergreifen, wie dieß meines Erachtens bei „the Bondman“ am auffallendsten ist. Ich halte dieses Stück, unerachtet des Talentes, das in der Dar-

ſtellung eines unglücklich gewählten Stoffes unverkennbar iſt, für die mißlungenſte Arbeit Maſſingers. Und doch gehört es merkwürdiger Weiſe zu den wenigen ſeiner Dramen, welche nach der Reſtauration wieder gegeben worden ſind. Im J. 1660 gab Betterton dazu Veranlaſſung und im J. 1719 betrat es unter dem Titel „Love and liberty“ von Neuem die Bühne von Drury Lane. Endlich rief es 60 Jahre ſpäter (1779) Cumberland unter einigen Veränderungen wieder ins Leben zurück und es wurde in Coventgarden aufgeführt. Aber es macht dem Tacte des Publikums Ehre, daß alle dieſe Wiederbelebungsverſuche niemals großen Erfolg hatten und das Stück ſtets nur wenige Abende überdauerte.

Wenn Gifford mit ſeiner oben angeführten Aufſtellung, daß das Luſtſpiel „Every man in his humour“ als die erſte regelmäßige Comödie in engliſcher Sprache zu betrachten ſei, nicht mehr hätte ſagen wollen, als Ben Jonſon habe die engliſche Comödie auf einen neuen Weg gewieſen, ſo könnte man ihm zwar nicht unbedingt Unrecht geben. Auch iſt ihm die in der Zeit ſelbſt liegende Berechtigung nicht abzuſprechen. Bei dem überwiegenden Einfluſſe der von Italien ausgehenden Renaiſſance, mußten ſich mit dem Beginne der glänzenden Literaturperiode Englands alle Schriftſteller den claſſiſchen Muſtern von Neuem zuwenden. Daß ſich das Drama — jedoch nur theilweiſe — davon emancipirte, lag in der Selbſtändigkeit einiger bahnbrechenden Talente. (Vgl. m. Sh.-St. Bd. I. 121 ff. u. 177.) Doch ſteht ſelbſt Shakſpere unleugbar unter jenem zeitgemäßen Einfluſſe. Nur daß es ſeinem großen Ingenium gelang, die Renaiſſance mit der Romantik zu verſöhnen, und dadurch der engliſchen dramatiſchen Poeſie die Betheiligung der angloſächſiſchen oder urgermaniſchen Anſchauungsweiſe zu retten. Allein die Regelloſigkeit und Willkür, welche ſchon vor ihm, wenn auch mit untergeordneten Kräften, hatte bekämpft werden wollen, hatte während ſeines

glänzenden Vorganges und vielleicht durch denselben wieder von Neuem zugenommen. Unter diesen Umständen hatte also Ben Jonson ein gewisses Recht, auf den eigentlichen Boden zurückzuweisen, auf welchen sich die Anhänger der Renaissance zu stellen beabsichtigten oder meinten. Der Muth, die Energie und die poetische Begabung, mit welcher er dieses Ziel verfolgte, verdienen so viel Anerkennung als Bewunderung. Aber die schon vorhin ihm vorgeworfene Einseitigkeit wirkte von Haus aus auf seine Ueberschätzung der classischen Muster in Bezug auf ihren Werth und ihre Bedeutung für seine vaterländische Bühne. Mit seiner einseitigen Betrachtung und Vergegenwärtigung besonders der von Vernunft und Sitte abirrenden Erscheinungen des Lebens und mit der Vererbung dieser Eigenthümlichkeit auf seine Nachfolger verschloß er der unverkürzten und vollständigen Darstellung der Natur und des Lebens die Bühne. Dafür, daß diejenigen, die ihm nachzuahmen meinten, aus der Freiheit der Kunst und Poesie in die Manier verfielen, mag er zwar nicht unbedingt verantwortlich gemacht werden dürfen. Allein es ist fraglich, ob nicht durch seinen Vorgang der Vorwurf begründet wird, daß er den ersten Schritt dazu that, um nur die Schattenseiten des Lebens vorzugsweise zum Gegenstande der dramatischen Darstellung zu machen. Auffallend ist es wenigstens, daß diese Neigung von seinem Auftreten an immer mehr zunahm. Mancher unter den minder bedeutenden Dramatikern des 17. Jahrhunderts überschritt in dieser Hinsicht fast jede Grenze.*) Der Reiz der Neuheit und eine unmäßige Hingebung an betäubende Effecte zogen den Beifall um so mehr an, wenn diese Mittel von so talentvollen Köpfen, wie Beaumont und Fletcher, angewendet wurden.

*) So brachte unter anderen Ford in dem Stücke, das den anstößigen Titel führt „'tis pity she's a whore" den Inceſt unter verführerischer Färbung auf die Bühne.

Die Menge wendete sich dieser Art von Unterhaltung mehr und mehr zu und, mit Ausnahme einer kleinen und stillen Gemeinde, ließ man in der Bewunderung für Shakspere nach. Unter solchen Umständen wurden die Theater in der Revolution geschlossen und als mit der Restauration die Bühne wieder in Blüthe kam, knüpfte man natürlicherweise vorzugsweise an diesen Fäden wieder an. So war es um so natürlicher, daß die ersten unter den nach der Revolution tonangebenden Dramatikern, wie Davenant und Dryden, diese einseitige Richtung der Renaissance verfolgten, als die von Frankreich herübergetragenen Ansichten maaßgebend darauf wirkten. So konnte es ferner geschehen, daß unter dem überwiegenden Einflusse der sittlichen Ungebundenheit, welche sich nach der Verbannung der unnatürlichen Ascetik der Puritaner gewaltsam Luft machte, die Theater mit Darstellungen der äußersten Unsittlichkeit überfüllt wurden.

Indessen kann doch Ben Jonson der Schöpfer einer bestimmten Gattung von Theaterstücken genannt werden. Ich meine damit die sogenannten Characterlustspiele. Daß sie diesen Namen tragen, ohne sich eigentlich durch eine vollständige und abgerundete Characteristik von anderen zu unterscheiden, liegt in derselben Eigenthümlichkeit, welche Ben Jonson auszeichnet. Wir verlangen und erwarten von ihnen vorzugsweise das scharfe Hervorheben nur einer Seite des handelnden Individuum. Es kommt also in ihnen weniger darauf an, daß das vollständige Individuum in der Befangenheit einer gewissen Untugend oder sonstigen Verirrung, als daß diese mit allen ihren Attributen an einer einzelnen Person dargestellt wird. Nicht eine Lebenserscheinung selbst, sondern der Typus derselben ist das Wesentliche bei sogenannten Characterstücken und Characterrollen. Ueber die bedingungsweise Berechtigung dieser Art der Darstellung läßt sich kaum streiten. Wen daher Talent und Neigung dazu antreibt, dem kann

immerhin Ben Jonson als Muster dienen, so wie denn überhaupt aus den Schöpfungen dieser Periode für die moderne Dramatik viel zu lernen ist. Nur sind sie in dieser Beziehung mit einem feinen Tacte und der unbefangenen Ruhe eines kritischen Blickes anzusehen, um scharf zu unterscheiden, was als das Erzeugniß großer Talente nachahmungswürdig, und was als die Folge der Unart der Zeit verwerflich an ihnen ist.

Müssen wir uns hiernach gestehen, daß sich fast alle Zeitgenossen Shakspere's aus dieser seiner letzten Periode, so zu sagen, auf einer schiefen Ebene befanden, auf welcher sie die Bühne ihrem Verfalle entgegenführten, so möchten wir auch die Frage beantworten, ob er nicht selbst, mindestens theilweise, von diesem allgemeinen Verhängniß ergriffen worden sei? Denn welcher Sterbliche sollte stark genug sein, um dem Einflusse seiner Zeit ganz zu widerstehen? In der Allgemeinheit wird diese Frage kaum zu beantworten sein. Doch sind vielleicht bei der Betrachtung seiner einzelnen Schöpfungen hier und da Anhaltepunkte dafür zu finden. Je mehr wir aber auf diesem Wege sehen werden, mit welcher Consequenz er die erhabensten Eigenschaften, die zur Befähigung eines großen Dramatikers unentbehrlich sind, thatsächlich bewahrt und weiter ausgebildet hat, um so vorsichtiger werden wir uns vor zwei Klippen zu hüten haben.

Ob die Begebenheiten des öffentlichen Lebens oder Erfahrungen in seinen Privat- und Familienverhältnissen einen größeren oder geringeren Einfluß auf die Umstimmung von Shakspere's Gemüth gehabt haben, ist schon wiederholt nach der einen oder anderen Seite hin betrachtet worden. Man hat den Tod der von ihm hochverehrten Königin und die Katastrophe des Grafen Essex, in welche sein Freund, Graf von Southampton, auf gefährliche Weise verwickelt war, als Erlebnisse von niederdrückender Wirkung auf dasselbe ansehen wollen. Daß er ferner seinen einzigen Sohn Hamnet am

11. Aug. 1596 verloren hat, ist mit der Dichtung der Tragödie Hamlet in Beziehung gebracht worden. Vielleicht hat auch die Anschauung von den kaum betrachteten Zuständen der Bühne und ihrer mißverständlichen Richtung einen wehmüthigen Eindruck auf ihn gemacht. Es ist nicht unmöglich, daß ihn getäuschte Hoffnungen in dieser und in persönlicher Beziehung schmerzlich berührt haben. Man kann, ohne gewaltsame und willkürliche Auslegung des Wenigen, was man von seinen persönlichen Verhältnissen weiß, an die Wahrscheinlichkeit glauben, daß sich der Kreis gleichgestimmter Freunde um ihn immer mehr zusammengezogen, oder daß er bei Manchen, die ihn bisher als solche umgaben, nicht mehr die frühere Uebereinstimmung der Gesinnung und Meinung gefunden hat. Ob es damit im Zusammenhange steht, daß er nach 1603 die Bühne nicht wieder betreten haben soll, mag unentschieden bleiben. Mit größerer Wahrscheinlichkeit deutet darauf hin seine Uebersiedelung nach Stratford um das J. 1611, wo er sich fast ganz auf sich selbst zurückgezogen und auf den Umgang mit nur wenigen alten Freunden beschränkt zu haben scheint. Daß zu diesen vorzugsweise Heminge und Condel gehörten, ist gewiß; und von Jenem ersehen wir aus einer Ballade, die auf den Brand des Globustheaters von 1613 gedichtet worden, daß er schon zu dieser Zeit in vorgerücktem, fast hinfälligem Alter war. Zu dem Allem können wir aus mancherlei Gründen, deren ich schon früher, bei der Besprechung der Sonette, gedacht habe, auf seine unsicheren und angegriffenen Gesundheitszustände schließen, eine Vermuthung, die überdieß unterstützt wird durch die Abfassung seines Testamentes im Monat März 1616 und sein bald darauf erfolgtes Ende, als er im Monat April desselben Jahres kaum sein 52. Jahr erfüllt hatte.

Was und wieviel auch von dem Allen zur annähernden Erklärung der Umstimmung seines poetischen Gemüthes an-

nehmlich und brauchbar scheinen mag, so hat uns doch die unläugbare Thatsache derselben mehr zu beschäftigen. Der zauberhafte Duft einer jugendlichen Wärme und Begeisterung tritt in der Färbung seiner Schöpfungen mehr in den Hintergrund. Neben dem Ernste des unter dem Eindrucke von den Erfahrungen des Lebens gereiften Mannes meldet sich zugleich eine eindringendere Tiefe der Anschauungen von den Räthselfragen desselben. Dabei fehlt es hier und da nicht an einem Anfluge von Bitterkeit und Schärfe, wovon in seinen früheren Dichtungen kaum etwas zu vernehmen ist. Das hindert ihn jedoch nicht, dem unzerstörbaren und doch oft geheimnißvollen Zusammenhang zwischen Gemüth oder Leidenschaft und Schicksal oder Verhängniß mit unbefangenem Blicke und bewunderungswürdiger Klarheit bis auf den tiefsten Grund zu sehen. Sind auch die Linien seiner Zeichnungen überall mit meisterhafter Schärfe gezogen, so ist dennoch in der Ausführung der aufgestellten Bilder eine außerordentliche Billigkeit und Milde wahrnehmbar. Von der Abnahme seiner mächtigen und Alles umfassenden Phantasie oder der Kraft seiner poetischen Begeisterung ist zwar nicht die entfernteste Spur zu bemerken. Aber beide werden mit der äußersten Mäßigung beherrscht und die Bescheidenheit der Natur, deren Beobachtung er selbst an die Spitze der maaßgebenden Regeln bei der Ausübung der dramatischen Kunst stellt, beobachtet er mit der äußersten Treue. Die wunderbare und innige Verbindung von der höchsten Begabung der Imagination mit der Tiefe und Schärfe eines reich ausgestatteten Verstandes, so sehr wir sie auch von Haus aus zu bewundern Gelegenheit hatten, springt dabei noch mehr in die Augen.

Bei der Gesammtheit dieser Eigenschaften steht obenan seine außerordentliche Objectivität. Indem einer und der andere Kritiker bekennt, von dieser Eigenschaft fast in Verzweiflung gebracht zu werden, wenn es sich darum handelt,

seiner persönlichen Meinung und Ueberzeugung auf den Grund zu sehen, spricht er damit eben die Begierde aus, in welcher die Klippen eines richtigen Urtheiles über Shakspere liegen. Sie haben ihre Quelle einerseits in der Versuchung zur Hingebung an eine fascinirende Verblendung, und andererseits in der Neigung zu haltlosen Hypothesen. Wenn auch Shakspere's poetischer Blick in die tiefsten Geheimnisse des Uebersinnlichen eindringt und uns in Regionen versetzt, wo das für den untergeordneten Geist Unbegreifliche anschaulich wird, so ist es dennoch ein Fehlgriff, in ihm selbst eine übermenschliche Erscheinung mit einseitiger Verehrung zu bewundern; und ebenso ist es vergeblich, für das Räthsel seines Wesens nach einer erschöpfenden Auflösung zu suchen. Auf jenem Wege der Verwechselung des Reinmenschlichen mit dem Göttlichen liegt die Verirrung in die Anbetung des Talentes, oder im speciellen Falle in die vielverschrieene Shakspero-manie. Dagegen führt der Weg des fürwitzigen und willkürlichen Eindringens in eines der vielen Geheimnisse der allgemeinen, besonders aber der menschlichen Natur zur Verwickelung in unlösbare Widersprüche.

Des weiteren Eingehens auf die Shakspero-manie überhebt mich der von vielen Seiten ihr angekündigte Krieg. Dieser Krieg könnte für das Urtheil über Shakspere von wesentlichem Nutzen sein, wenn er nicht häufig mit der Voreingenommenheit der Parteileidenschaft geführt würde. Wo sich Ueberzeugungen, die auf gediegenen Kenntnissen beruhen, gegensätzlich gegenüberstehen, ist eine Berichtigung und Läuterung der einen und der anderen denkbar. So kann denn auch ein unbefangenes Urtheil zur Beseitigung derjenigen Irrthümer dienlich sein, welche von der einseitigen Verblendung für Shakspere herrühren. Dagegen ist es nicht abzusehen, wie es zum Ziele führen soll, wenn nur Meinungen, die ohne erschöpfende Kenntnisse nach Neigung oder Abneigung

aufgefaßt sind, oder unbegründete Thatsachen, die nur nach Hörensagen oder oberflächlicher Beobachtung aufgegriffen worden, geltend gemacht werden wollen. Eben so ist es müßig, von der einen wie von der anderen Seite, nicht den Irrthum, sondern die Person wegen ihrer irrig scheinenden Meinung anzugreifen.

Zu welchen Irrthümern und verkehrten Schlußfolgerungen die Verblendung über die Erscheinung Shakspere's in Verbindung mit dem beharrlichen Zweifel gegen die Möglichkeit einer unerklärlichen Thatsache führen kann, beweist die schon wiederholt aufgelegte Schrift von Nathaniel Holmes über die Autorschaft Shakspere's. Sie sucht zu beweisen, daß nicht Shakspere, sondern der bekannte Philosoph, Francis Bacon, Lord Verulam, der Verfasser der unter Shakspere's Namen bekannten Dramen und anderen Gedichte sei. Nicht eine zufällige Verwechselung des einen Namen mit dem anderen, sondern eine bedachtsam verabredete und mit allen Mitteln der Klugheit durchgeführte Mystification wird angenommen. Was angeführt wird, um ein solches, in der Geschichte der Literatur unerhörtes Vorkommen glaublich zu machen, trägt zur Vermehrung der Unwahrscheinlichkeit mehr als zur Verminderung derselben bei. Das Autorrecht Shakspere's an den bekannten Schöpfungen beruht nicht auf einer Sage oder Vermuthung. Es ist vielmehr durch zuverlässige Zeugnisse von Zeitgenossen erwiesen. Zur Entkräftung dieser Zeugnisse ist nichts von genügendem Gewichte angeführt; denn die Vermuthung, daß alle diese Zeitgenossen getäuscht oder im Geheimniß gewesen seien, ist weder glaublich noch sonst hinreichend. Die Gründe der Wahrscheinlichkeit, welche theils aus Bacon's notorischer Gelehrsamkeit und Shakspere's muthmaaßlicher Unwissenheit, theils aus mühsam zusammengestellten Parallelstellen von Aeußerungen beider Autoren abgeleitet werden, sind wegen des nicht zutreffenden Parallelismus in

der Mehrheit werthlos. Wo eine wirkliche Uebereinstimmung der Meinung oder Anschauung erkennbar ist, verliert sich ihre Beweiskraft in der natürlichen und oft wiederkehrenden Erscheinung, daß der Philosoph und der Dichter in der Anschauung einer und derselben Wahrheit genau zusammentreffen. So weit steht also eine willkürlich aufgefaßte, jedoch mit vielem Scharfsinn ausgeführte Hypothese einer verbürgten Thatsache gegenüber. Die Hauptsache aber bleibt noch zurück. Das Ingenium, wodurch ein Individuum zum Dichter wird, bleibt immer ein unergründliches Geheimniß, gleichviel ob wir die geistige Ausbildung dieses Individuum nachweisen können oder nicht, sowie denn unter Anderem aus Dante's philosophischen Schriften, wenn auch sein Scharfsinn, nicht aber seine poetische Begabung erklärt wird. Das Resultat ist also: Nath. Holmes setzt eine wunderbar räthselhafte Erscheinung, die nur auf seiner Vermuthung beruht, an die Stelle einer anderen, für die wir die unzweifelhaftesten Zeugnisse haben. Und so kann die Frage den Schluß machen: Wie kommt dieser Autor zu der Zumuthung, daß wir an jene nur deshalb glauben sollen, weil ihm der Glaube für diese fehlt?

Zu solchen und ähnlichen Verirrungen des Verstandes giebt gerade die letzte Periode Shakspere's den meisten Anlaß. Mit der Ausdehnung des Kreises der Ideen und mit ihrer Erhabenheit wächst in gleichem Maaße das Bedürfniß des Dichters nach einer sinnreicheren und feineren Motivirung der Begebenheiten und Charactere. Der Zuschauer oder Leser verlangt eine erschöpfendere Lösung der seiner Anschauung neuen Räthselfragen. Eine reiche ausgebildete Sprache kommt jenem Bedürfnisse zu Hülfe, erschwert aber oft die Befriedigung dieser Ansprüche. Vom höchsten Belang ist die zunehmende Innigkeit der Verbindung des Realen mit dem Ideellen. Ergeht sich die Dichtung mit launigem Ueber-

muthe in den heiteren Regionen des Lebens, wie dies in den fast durchgängig vor dieser Periode entstandenen Lustspielen der Fall ist, oder gar in einer phantastischen Welt, wie im Sommernachtstraum, so übt sie eine fascinirende Wirkung auf unsere Phantasie aus. Auch ist dieser eine größere Freiheit gewährt, um die Grenzen zu finden, in welchen sich diese Bilder auffassen lassen. Wo aber durch die Magie der Poesie der unzertrennliche Zusammenhang des Ideellen und des Realen zur Anschauung kommt, wird das Verständniß aus doppelten Gründen erschwert. Mit dem Gemüthe wird der Verstand zugleich ergriffen, und die festen Grenzen des Realen verbieten zu sehr eine willkürliche Auffassung, um das vorgeführte Bild ohne Schwierigkeit in die Phantasie unverkürzt aufzunehmen. Dieß kann man an fast allen Schöpfungen Shakspere's aus dieser letzten Periode wahrnehmen. Daher sind auch diese weit mehr den eindringenden Betrachtungen und Auslegungen der Kritiker unterworfen worden als die früheren. Einzelheiten werden willkürlich aufgegriffen und bald zu Hypothesen, bald zum Anhalt für Tadel oder Lobpreisung benutzt. Auch fragt man unter dem Eindrucke einer Lebenserscheinung von schlagender Naturwahrheit häufig nach den Vorbildern des Dichters oder man glaubt sogar Portraits in ihnen zu erkennen. Alle diese verschiedenen Wege zu verfolgen, verbietet sich schon durch die Grenzen, die meiner Arbeit gesteckt sind. Auch würde es nicht überall ersprießlich sein. Vielmehr werden wir uns gerade bei diesen Dichtungen darauf beschränken müssen, uns weit mehr zu versinnlichen, was der Verfasser erreicht, als was er gewollt hat. Die Erscheinung des Ganzen wird mehr der Gegenstand unserer gemeinschaftlichen Betrachtungen sein müssen, als das bewundernde oder bemängelnde Hervorheben von Einzelheiten. Auch ist es genügend für die vollständige Anerkennung von Shakspere's Größe, wenn aus dem Gesammtbilde seiner Schöpfungen

seine Erhabenheit über die Zeitgenossen anschaulich wird. Mehr kann meines Erachtens dem Sterblichen als Dichter und Künstler nicht gewährt werden, als daß er, ungeachtet der menschlichen Schwächen, unter den Besten seiner Zeit noch immer als der Beste emporragt. Mehr bedarf es nicht, um ihm auch für die Zukunft die Mustergültigkeit zu sichern.

Schließlich lassen Sie mich den Plan meiner Darstellungen vorlegen. Ich denke Ihnen zuerst von seinen Tragödien Prinz Hamlet, König Lear, Othello und Macbeth zu sprechen. Dann werden die Römerdramen Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra und Coriolan folgen. Der dritte Abschnitt soll nach Heinrich VIII., Troilus und Cressida, Maaß für Maaß, Timon von Athen und Pericles behandeln. Endlich gedenke ich dem letzten Abschnitt Cymbeline, das Wintermärchen und den Sturm vorzubehalten. Doch verwahre ich mich ausdrücklich gegen die Meinung, als ob diese Reihenfolge mit der chronologischen Ordnung, in welcher die Stücke entstanden sein können, in Beziehung stände.

Erſtes Buch.

W. Shakſpere's größte Tragödien:

Prinz Hamlet. König Lear. Othello. Macbeth.

Prinz Hamlet. König Lear. Othello. Macbeth.

1. Hamlet, Prinz von Dänemark.

P. P.

Ich denke, Sie werden mit mir fühlen, daß die Besprechung der Tragödie Hamlet gerade deshalb eine mißlichere Aufgabe für mich ist, als andere Auslassungen, weil ich vor nunmehr zehn Jahren meine Ansichten über dieses große Werk in einem eigens dazu bestimmten Buche*) — vielleicht mit zu großer Ausführlichkeit — öffentlich ausgesprochen habe. Dieser erste Versuch einer umfassenden Auslassung über Shakspere im Allgemeinen und über diese Tragödie ist manchem Shakspere-Freunde zu sehr bekannt geworden, als daß ich mir Wiederholungen sowohl als Widersprüche ohne Vorwurf erlauben dürfte. Die letzteren werden zwar wegen der Berichtigung mancher Ansichten, die sich im Laufe der Zeit nothwendig gemacht hat, sogar zum Bedürfniß werden. Doch sind sie auch ohne Wiederholung des früher Ausgesprochenen nicht möglich. Soweit werden also auch jene Entschuldigung finden. Wenn aber auch mein Streben dahin gehen wird,

*) Briefe über Shakspere's Hamlet von H. F. v. F. Leipzig bei Teubner 1864.

in anderer Beziehung mich derſelben möglichſt wenig ſchuldig zu machen, ſo werde ich doch vorausſichtlich zuweilen wider meinen Willen deshalb dazu verführt werden, weil ich meine Meinung über dieſe Tragödie in der Hauptſache ſeit zehn Jahren nicht geändert habe. Zur Erleichterung meiner gegenwärtigen Aufgabe gereicht indeſſen die weſentliche Vermehrung der Hamlet-Literatur in dem gedachten Zeitraume. Natürlich iſt dadurch das meinen Hamletbriefen angehängte Verzeichniß, das ſchon damals nicht auf Vollſtändigkeit Anſpruch machen durfte und ſollte, noch unzureichender geworden. Aus dieſem Umſtande geht zugleich die Unerſchöpflichkeit dieſes Gegenſtandes hervor; und daraus erwächſt um ſo mehr die Berechtigung und Verpflichtung, manches Verſäumte nachzuholen, als mir durch einige ſeit der Zeit veröffentlichte Meinungsäußerungen über Hamlet mindeſtens Förderungen meiner Anſchauungen, wenn nicht dankenswerthe Belehrungen zugegangen ſind.*)

Man könnte ſagen, die Schwierigkeit der zu löſenden Räthſel beginne ſchon bei den Fragen, wann und wie dieſes Werk entſtanden ſei. Es wird zwar kaum zweifelhaft ſein, daß das Drama, wie wir es in der Folio von 1623 oder noch vollſtändiger in der Quartausgabe von 1604 beſitzen, ungefähr aus dem Jahre 1601 oder 1602 herrühre. Aber der Titel der letzteren ſpricht ausdrücklich von einer Ver-

*) Ich rechne dazu unter Anderen „Eine Characteriſtik Hamlets für Schauſpieler von W. Roßmann". Shakſpere-Jahrb. 1867. p. 305; ferner die Auslaſſungen von W. Oechelhäuſer, welche im III. Bande ſeiner Bearbeitungen für die Bühne zu „Hamlet, Prinz von Dänemark" als Einleitung dienen und durch ihre Freiheit von willkürlichen Nebengedanken ſowie die lichtvolle Unbefangenheit der Auffaſſung vieles Andere übertreffen, und endlich die hier einſchlagenden Bemerkungen von Dr. Döring in ſeiner Schrift „Shakſpere's Hamlet", die mir leider nur durch die in C. Hack's „Hamlet, Prinz von Dänemark. Stuttg. 1874." p. XLII gegebenen Auszüge bekannt iſt.

mehrung um beinahe das Doppelte. Die dadurch erregte Vermuthung von einer früheren Bearbeitung ist auch durch das im Beginne der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire neu entdeckte Exemplar eines Abdruckes von 1603 bestätigt worden. Wiewohl P. Collier in seiner Shakspere-Ausgabe, bei Gelegenheit der Einleitung zum Hamlet, diesen alten Abdruck ziemlich gleichgültig behandelt, giebt er dennoch gerechte Veranlassung zu mehreren räthselhaften Fragen. Namentlich ist es unmöglich, darüber Colliers Meinung zu theilen, daß, unerachtet der sorglosen Versetzung und Auslassung einiger Scenen, das Drama, zu der Zeit, als der Niederschreiber beschäftigt war, es zu Papiere zu bringen, im Wesentlichen dasselbe gewesen sei, wie es der vollständigere Druck von 1604 giebt. Dem hat auch Dr. Delius schon in seiner ersten Shakspere-Ausgabe von 1854 mit Recht widersprochen. Denn ob auch der Abdruck von 1603, wie P. Collier meint, seine Entstehung einer stenographischen Niederschrift bei der Aufführung verdankt, oder die Frucht sonst einer betrügerischen Erwerbung des Textes ist, so kann dieser unmöglich derselbe gewesen sein, den wir im Abdruck von 1604 vor uns haben. Auf diesem Wege würden allerdings die Differenzen erklärlich sein, welche P. Collier allein bemerkt haben will. Dagegen widerspricht es aller Wahrscheinlichkeit, daß in Folge dessen mehrere Scenen nicht sorglos, sondern mit Bedacht, und zwar so versetzt worden, daß dadurch eine andere Folge und Motivirung der Handlung bewirkt wird. Ferner ist es unmöglich, auf diesem Grunde die wesentliche Veränderung einiger Reden und die in Folge dessen völlig verschiedene Characterisirung, sowie das Einschieben einer ganzen Scene, die nur mit diesen Veränderungen im Zusammenhange steht, befriedigend zu erklären. Endlich genügt auch Colliers Anschauungsweise nicht, um die Verschiedenheit zweier Namen, nämlich Corambis von Polonius

und Montano von Reinold für begreiflich zu halten. Dr. Delius hat also ganz Recht, indem er Verschiedenheiten bemerkt, welche mit innerer Nothwendigkeit auf Rechnung des Dichters selbst und nur des Dichters kommen müssen.

Das wird meines Erachtens um so mehr hinreichend sein, um Ihnen über zwei verschiedene Redactionen, von denen die eine in dem Abdruck von 1603 — allerdings sehr verstümmelt — und die andere in dem von 1604 vollständiger uns vorliegt, die Gewißheit zu geben, wenn Sie sich die Mühe nehmen wollen, die hier nur summarisch wiederholten Details im vierten meiner Hamletbriefe von S. 56 ab einzusehen. Nur ist es allerdings wegen der großen Incorrectheit des Textes von 1603 nicht möglich, mit Charles Knight — dessen Meinung ich früher vielleicht zu bereitwillig getheilt habe — anzunehmen, daß wir in diesem Abdrucke eine genügende Unterlage besitzen, um über einen, möglicher Weise sehr frühen skizzenhaften Entwurf Shakspere's zu seiner späteren ausführlicheren Ausarbeitung ein erschöpfendes Urtheil zu fällen. Denn wenn auch die erwähnten Verschiedenheiten weder der Nachlässigkeit noch der Willkür des Ab- resp. Nachschreibers, noch sonst einer zufälligen Einwirkung beigemessen werden können, so ist doch neben der incorrecten Wiedergabe von Einzelheiten die Möglichkeit der Auslassung von anderen nicht ausgeschlossen. Auf der anderen Seite muß man der Vermuthung von Charles Knight Recht geben, daß Malone, wenn er diesen Abdruck gekannt hätte, ihn wahrscheinlich zu einer ähnlichen Hypothese wie die alte Bearbeitung der Bürgerkriege benutzt und diese Redaction für die Vorarbeit eines anderen Verfassers angesprochen haben würde. Dazu konnte er in dem gegenwärtigen Falle scheinbar mit größerem Rechte verführt werden, weil über die Existenz eines Drama's mit Namen Hamlet im J. 1594 aus Henslowe's Tagebuch allerdings eine sichere Nachricht auf uns gekommen ist, wogegen

die Gründe für die Annahme einer Vorarbeit zu Heinrich VI. 2. und 3. Theil und für das Autorrecht von R. Greene oder G. Peele an „The contention etc." und „The true tragedy of Rich. Duke of York etc.", so weit sie nicht ganz aus der Luft gegriffen sind, auf den willkürlichsten und unhaltbarsten Suppositionen beruhen.

Die Frage, ob wir in dieser älteren Bearbeitung möglicherweise dasjenige Drama besitzen, welches von Henslowe im J. 1594 ausdrücklich und in einer Epistel von Thomas Nash um 1587 oder 1588*), sowie von Lodge in Wits Miserie or the worlds madness um 1596 beiläufig erwähnt wird, habe ich allerdings in meinen Briefen über Hamlet allzu sehr zu Gunsten der Meinung beantwortet, daß Shakspere seine Laufbahn als dramatischer Dichter weit früher begonnen habe, als die älteren Commentatoren annehmen. Namentlich hätte ich damals nicht unerwähnt lassen sollen, daß die Auslassung von Lodge**) schon deswegen auf Shakspere's Hamlet nicht zu deuten ist, weil weder in dem Texte von 1603 noch in dem von 1604 der Geist ein so miserabeles Geschrei erhebt, weswegen denn auch alle die von Farmer und Anderen darauf gegründeten Vermuthungen in Wegfall kommen. Ich hole daher ausdrücklich nach, daß auch mir die Existenz eines noch älteren Hamlet als der von Shakspere glaublich ist. Man hat — die Gründe sind mir unbekannt — vermuthet, daß Kyd der Verfasser dieses alten Stückes gewesen sei. Nach seiner Spanish tragedy kann das nicht unglaublich sein. Vielleicht läßt sich ihm mehr als Shakspere zutrauen, den Geist auf miserable Weise nach Rache schreien zu lassen. Die Frage wird fast noch verwickelter durch den Umstand, daß wir ein altes deutsches Hamletdrama besitzen, dessen

*) cf. Hamletbriefe p. 47.

**) He is a foul lubber and looks as pale as the vizard of the ghost who cried so miserably at the theatre: „Hamlet revenge".

muthmaaßliche Quelle nicht die Version des Abdruckes von 1604 gewesen sein kann. Dieses alte Stück, von dem ich in meinen Hamletbriefen nur nach einer sehr frühen Erinnerung sprechen konnte, hat seitdem Alb. Cohn*) aus dem alten Journal „Olla Potrida“ neu abdrucken lassen. Die auf dem Titelblatte enthaltene Angabe, daß es um das J. 1603 in Deutschland von englischen Schauspielern aufgeführt worden, ist zwar nicht urkundlich beglaubigt. Aber die Thatsache ist nicht unmöglich, da schon von 1597 an die Anwesenheit englischer Schauspieler in Holland und an mehreren deutschen Höfen, sowie namentlich um 1600 am churfürstlich-sächsischen Hofe erwiesen ist. Die erste mir bekannte urkundliche Nachricht von der Aufführung des Drama's Hamlet in Deutschland findet sich in dem Journal und anderen Acten des K. Oberhofmarschallamtes zu Dresden aus dem J. 1626. Am 24. Juni dieses Jahres ist das Stück am churfürstlich-sächsischen Hofe gespielt worden.**) Nach dem gedachten vollständigen Abdrucke wird es unzweifelhaft, daß diese bald ins Triviale, bald ins Burleske gehende deutsche Bearbeitung nach dem Quartabdrucke von 1603, doch wahrscheinlich nach der Erinnerung an wiederholt gesehene Aufführungen gemacht ist. Die Wahrscheinlichkeit liegt in dem mit dem Texte von 1603 gleichlautenden Namen: Corambus für Polonius. Das Alter derselben ist schon früher mit Recht auf die Zeit vor 1681 versetzt worden. Es wird darin von einem Vorfall gesprochen, der in Straßburg in Deutschland vorgekommen sein soll. Diese Stadt wurde aber 1681 Frankreich einverleibt. Vielleicht darf man aber mit der Vermuthung eines gewissen Alters für dieses Drama nicht über das Jahr 1626 hinausgehen, weil die Anwesenheit der in dem Stücke auftretenden Comödianten am Dresdener Hofe ausdrücklich erwähnt wird.

*) Shakspere in Germany etc. London 1865. 4. Vol. II. 237.
**) cf. Hamletbriefe p. 159.

Wiewohl ich also die vor zehn Jahren ausgesprochene Anschauungsweise nicht mehr überall aufrecht halten kann, muß ich doch bei der Ueberzeugung beharren, daß die dem Drucke von 1603 zu Grunde liegende Bearbeitung von keinem anderen als Shakspere herrühren kann. Trotz aller Verstümmlungen, von denen freilich viele auf den Drucker kommen, ist doch in diesem Texte eine Auffassung des Stoffes von so tiefsinnig tragischem Character niedergelegt, wie wir sie in keinem Stücke, sei es von Kyd oder einem anderen seiner Zeitgenossen, wiederfinden. Das, was mir überall als das wesentlichste Kennzeichen von Shakspere's Autorschaft gilt, ich meine die Herrschaft einer organisch abgerundeten Erscheinung über das Ingenium und die Production des Dichters, liegt also hier vor unseren Augen. Aber der Organismus leidet — abgesehen von allen formalen Mängeln — an Schwächen in der Motivirung der Charactere, sowie es denn unter Anderem anstößig ist, daß in der alten Bearbeitung die Königin am Schlusse der sogenannten Closetscene Hamlet die Zusicherung giebt, ihm, wenigstens durch ihre Verschwiegenheit, in seinen Plänen („What stratagem so'ver thou shalt devise") beizustehen, also mit Hamlet gewissermaaßen gegen ihren Gemahl conspirirt, womit denn auch eine spätere Scene zwischen der Königin und Horatio in unmittelbarer Verbindung steht. Beides ist in der Ausgabe von 1604 verbessert. Doch weder die gerügte Schwäche, noch ihre Verbesserung beweisen irgend etwas gegen die Originalität der Version von 1603. Vielmehr erscheint es sehr natürlich, daß der Dichter und — wie Delius bemerkt — nur der Dichter selbst diejenige Aenderung angebracht hat, welche ihm etwa bei der Aufführung zur vollständigeren Vergegenwärtigung seiner Conception als nothwendig einleuchtete; denn um etwas Mehreres handelt es sich hierbei nicht. Ob und welche Erklärung für die Veränderung der Namen zu finden ist und ob vielleicht im älteren Hamlet

der Hofmarschall nicht Polonius sondern Corambis geheißen und daher bei der ersten Shakspere'schen Bearbeitung diesen Namen behalten hat, ist deshalb ziemlich gleichgültig, weil es mit der Hauptsache der Frage in keiner wesentlichen Beziehung steht.

Es bleibt darnach für unsere Verständigung mit Shakspere's poetischer Individualität immer noch von wesentlicher Bedeutung, aus dieser doppelten Bearbeitung desselben Stoffes nach verschiedenen Motivirungen im Einzelnen uns von dem Fleiße und der Sorgfalt, welche Shakspere auf seine Dramen verwendet hat, zu überzeugen. Dagegen bin ich weniger als früher zu der Vermuthung geneigt, daß die Conception, welche uns in der Quartausgabe von 1603 vorliegt, in die Periode zwischen 1587 und 1594 zu setzen sei. Daß Fr. Meres bei seiner Aufzählung der Shakspere'schen Stücke Hamlet nicht erwähnt, kann ich nicht mehr für so gleichgültig ansehen wie früher. Bei der Popularität, welche die Hamletsage von ihrem ersten Bekanntwerden an augenscheinlich gehabt hat, ist das Uebersehen oder absichtliche Uebergehen dieses Stückes nicht wahrscheinlich. Ich bescheide mich daher gern, die erste Bearbeitung frühestens ungefähr in dasselbe Jahr, 1598, wo Fr. Meres schrieb, vermuthungsweise zu versetzen, wiewohl Dr. K. Elze*) nicht abgeneigt ist, die erste Abfassung des Shakspere'schen Hamlet um 1586 oder 1587 zu vermuthen. Der Zeitraum von zwei bis drei Jahren reicht vollkommen hin, um die erste kürzere mit der zweiten längeren und verbesserten Bearbeitung zugleich für möglich und wahrscheinlich zu halten.

Auch auf die Entscheidung der Frage, aus welcher Quelle Shakspere geschöpft habe, hat diese veränderte Anschauung einigen Einfluß. Neben meinen früheren Ansichten darüber macht sich

*) Shakspere's Hamlet Leipzig 1857. Einleitung XVI.

die Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit geltend, daß Shakspere Manches aus einer früheren Bearbeitung desselben Stoffes entlehnt hat. Vielleicht kann dazu die Erfindung der Mittheilung des von Claudius verübten Brudermordes durch den Geist des alten Hamlet gehören. In keiner der beiden bekannten Quellen, sei es Saxo Grammaticus oder Belleforest, ist etwas Aehnliches enthalten. Zudem wird die Wahrscheinlichkeit von der Betheiligung eines Geistes bei dem alten Stücke, auf das die Aeußerung von Lodge muthmaaßlich Bezug hat, kaum abzuweisen sein. Und wenn wir Kyd für den Verfasser halten dürfen, erscheint dessen Vertrautheit mit diesem dramatischen Mittel nicht neu, da er schon in The span. tragedy den Geist Andrea's auf der Bühne einführte. Immerhin bleibt uns noch die Wahl zwischen dem lateinischen Original des Saxo Grammaticus und der Uebersetzung aus dem Französischen des Belleforest. Die meisten und ansehnlichsten Kritiker sprechen sich für diese aus. Dagegen scheint das, was ich schon früher nach Dr. K. Elze*) angebracht habe, zu bedeutend, um dieser Ansicht unbedingt folgen zu können. Die Frage, warum Shakspere den Stoff nicht aus Saxo Grammaticus entlehnt haben möge, würde früher unfehlbar mit dem Anführen seiner geringen Kenntniß der lateinischen Sprache beantwortet worden sein. Sie werden sich indessen aus meiner Besprechung des Titus Andronicus der vagen Vermuthung erinnern, daß Shakspere diese Erzählung schon in seinen Schuljahren durch die Liebhaberei seines Lehrers für lateinische Erzählungen aus dem Mittelalter bekannt geworden sein könne. War dieser Gedanke an jener Stelle erlaubt, so werden wir wohl auch Shakspere's Bekanntschaft mit dem Originale des alten dänischen Chro-

*) Shakspere's Hamlet herausgeg. von K. Elze. Leipzig 1857. Einleitung XVI ff.

niſten für möglich halten dürfen. So ſtände denn alſo unſerer Freiheit in der Wahl der Annahme von der einen oder anderen Quelle kaum etwas entgegen. Doch kommt es denn überhaupt darauf weſentlich an? Beide Berichte über die wunderbare Handlungsweiſe des däniſchen Prinzen ſtimmen mit Ausnahme einiger Nebendinge völlig mit einander überein. Ferner iſt der Verlauf der Begebenheiten, beſonders in Bezug auf ihren hochtragiſchen Character und Schluß, in dem Shakſpere'ſchen Drama von Beiden völlig verſchieden. So ſehr auch Shakſpere in anderen Schöpfungen den Geiſt und materiellen Inhalt der benutzten Quelle nach ſeinem poetiſchen Bedürfniſſe umgebildet hat, reicht doch keine derſelben an die ſinnreiche Erfindung, mit welcher in Hamlet eine rohe Materie in vielen Einzelnheiten zwar benutzt, aber doch auf eine wunderbare Weiſe in einen Gegenſtand voll tiefſinnig geiſtiger Bedeutung umgeſchaffen worden iſt. Ob alſo auch Saxo Grammaticus oder Belleforeſt Shakſpere's Gewährsmann war, ſo iſt doch der Stoff dieſer Hamletstragödie ſein Eigenthum in der ausgedehnteſten Bedeutung des Wortes.

Die Form, in welcher die Aufgabe gelöſt worden, hat oft zu Meinungsverſchiedenheiten Anlaß gegeben. Mangel an Zuſammenhang, launenhafte oder willkürliche Verbindung der einzelnen Scenen, Ueberſchuß über das zur Motivirung und Handlung unbedingt Nothwendige hat von Einzelnen bemerkt werden wollen. Die Mehrheit, beſonders der enthuſiaſtiſchen Verehrer Shakſpere's, hat dagegen auch in der Form die höchſte Vollendung anpreiſen und daher kaum ein Wort für überflüſſig und jede Einzelheit für unentbehrlich zur Einführung in den tiefen Sinn des Poems anſehen wollen. Auffallend iſt im Zuſammenhange damit die Auslaſſung mehrerer Stellen in der Folio, die in der Quarto von 1604 zu finden ſind, und einen recht weſentlichen, kaum zu miſſenden Beitrag zum Verſtändniſſe des Ganzen zu ent-

halten scheinen. Man muß darnach fast vermuthen, dieses Drama sei selbst zur Zeit Shakspere's niemals unverkürzt aufgeführt worden. Denn, fehlen an den ca. 4000 Versen oder Zeilen des Quartabdruckes von 1604 ca. 195 Verse in der Folio, so ist anzunehmen, daß das Bühnenmanuscript, das den Aufführungen auf dem Blackfriars- und Globustheater, sowie dem Abdrucke in der Folio von 1623 zur Unterlage gedient hat, um so viel absichtlich verkürzt worden ist. Den Urtheilen über manches Unzusammenhängende, Willkürliche oder Ueberflüssige kommt nicht blos dieser Umstand, sondern auch der Schein zu statten, daß sich, besonders bei der Begierde nach der Lösung der fesselnden Aufgabe, hier und da das Nebensächliche zu sehr vorzudrängen scheint. Hier könnte, wie man glaubt, ein pikantes Witzwort entbehrt, dort ein Gespräch kürzer gefaßt und die Handlung mehr beschleunigt werden. Man fragt sich wohl, ob nicht unter Anderem den Scenen mit den Schauspielern, da sie doch nur für episodisch zu erachten seien, ein knapperer Raum hätte gegönnt werden sollen. Auch die Todtengräberscene hat schon manchen Anstoß gegeben; Garrick selbst hat den Versuch gemacht, sie wegzulassen, ist aber durch das stürmische Verlangen des Publikums zu ihrer Wiederaufnahme genöthigt worden.

Der Widerspruch Anderer gegen diese Wünsche und Zweifel beruft sich vorzugsweise auf die tiefsinnige Weisheit, die selbst in nur zufällig scheinenden Aeußerungen verborgen liege. In dieser Beziehung sind sogar die spitzfindigsten Auslegungen zur Vertheidigung der angegriffenen Stellen, oft mit großer Kühnheit und nicht ohne Gewaltsamkeit, versucht worden. Mit besonderem Erfolge hat man die Schauspielerscenen deshalb vertheidigt, weil sie in der That nicht blos für die dramatische Kunst, sondern selbst auch für die dramatische Poesie goldene Regeln enthalten. Sie sind in den Augen fast aller Kritiker die eigentliche Basis für das Urtheil über

dieſe Gegenſtände im Allgemeinen, ſowie ganz beſonders über das, was Shakſpere angeſtrebt und gewollt habe. Es iſt mir ſogar eine Monographie vorgekommen, in welcher dieſe Scenen deshalb zum eigentlichen Schlüſſel des in dieſem Drama liegenden Räthſels gemacht werden, weil der Kern des Characters von Hamlet in ſeiner Begabung zum Schauſpieler zu ſuchen ſei. Ob ich auch, wie Sie glauben können, mich zu der Höhe dieſer Auslegung nicht zu erheben vermag, ſo kann ich doch endlich nicht übergehen, daß ſogar die gediegenſten Kritiker das langſame Vorſchreiten der Handlung von dem Stoffe ſelbſt für geboten gehalten haben. Die zaudernde Unentſchloſſenheit Hamlets und der übrigen Perſonen in den meiſten Fällen müſſe ſich nothwendig der ganzen Handlung mittheilen. Man hat daher finden wollen, während in anderen, ja den meiſten Dramen die Peripetie oder der entſcheidende Wendepunkt der Begebenheit zwiſchen Expoſition und Kataſtrophe faſt mitten inne gelegt werde, falle hier die letztere am Schluſſe faſt mit der Peripetie zuſammen.

Ohne hierüber weiter in das Detail einzugehen, kann ich jenen erſten Bemängelungen nur in ſo weit ein geringes Maaß von Berechtigung zuſprechen, als allerdings in einigen Beiwerken der Einfluß der Zeit auf Gehalt und Form der Ausführung nicht ganz abzuläugnen iſt. Wenn ich Ihnen in der Einleitung von der Neigung vieler Zeitgenoſſen Shakſpere's zu einer gewiſſermaaßen extemporirenden Ausführung des Details geſprochen habe, ſo ſteht allerdings gerade in dieſer Tragödie Shakſpere hoch erhaben über ihnen. Indeſſen iſt doch der Geſchmack und die Geduld des Publikums damaliger Zeit in ſo weit in Anſchlag zu bringen, als auf der einen Seite das Heranziehen von manchem Nebenſächlichen eben ſo erlaubt war, wie auf der anderen die flüchtige Behandlung deſſelben, wenn es auch zur Sache gehörte. So könnte man wohl die Einräumung eines beträchtlichen Raumes

an die Schauspielerscenen mit jener Gewohnheit entschuldigen, wenn es dessen überhaupt bedürfte. Ob nun aber die Vertheidigung gegen die erhobenen Bedenken überall auf völlig berechtigtem Boden stehe, ist mir ebenfalls zweifelhaft. Namentlich würde ich, wenn es hier schon am Orte wäre, der letzten Aufstellung, daß nämlich das langsame Vorschreiten der Handlung im Stoffe selbst bedingt sei, den Zweifel entgegensetzen, ob denn die Handlung in der That nur zaudernd fortschreite.

Ob aber auch dieser wie jener Seite einige Berechtigung zustehe, oder, wie ich es lieber glauben würde, beide mehr vom äußeren Scheine getäuscht als von dem thatsächlichen Bestande unterstützt werden, so muß ich doch den schon früher ausgesprochenen Grundsatz geltend machen, daß, wie immer bei einem großen Kunstwerke im Einzelnen Wünsche übrig bleiben, der Eindruck des Ganzen in seiner organisch-harmonischen Abrundung für dessen Werth die letzte Entscheidung in die Wagschale wirft. Ich möchte dabei an ein großes und erhebendes Bild der Natur erinnern. Gleichwie bei diesem Manches im Einzelnen, hier ein zu großer Ueberfluß, dort ein Mangel nur vom Zufall oder von der Willkür bedingt und einer maaßgebenden Regel widersprechend scheinen kann, und dennoch bei eingehender Betrachtung das Ganze durch die wohlthuende Vereinigung vieler Einzelnheiten den erbauenden Eindruck einer großartigen Harmonie macht, so ist es auch gerade bei dieser Tragödie um so müßiger, über das Einzelne zu streiten und zu rechten, als sie durch den ungetheilten Beifall von ziemlich hundert auf einander folgenden Generationen unter den verschiedensten Himmelsstrichen und nationalen Verhältnissen ihre Berechtigung als ein unsterbliches Kunstwerk erobert und behauptet hat.

Ist es aber dennoch Bedürfniß, sich davon Rechenschaft zu geben, wo dieser mächtige Zauber ruhe, so wird meines Erachtens vor Allem anerkannt werden müssen, daß diese

Schöpfung nicht das Werk eines einseitigen Gelüstes nach dieser oder jener Seite hin sein könne. Ist sie also aus den innersten Tiefen eines großen Ingenium herausgeboren, so wird auch jede Versuchung zu Fragen nach verschleierten tendenziösen Absichten abzuweisen sein. Sie erinnern sich vielleicht aus meinen Hamletbriefen der flüchtigen Erwähnung einer Schrift von Plumtre, die schon 1797 erschienen ist und versucht hat, in dieser Tragödie eine Anspielung auf die Königin Maria von Schottland nachzuweisen. Kurz nach Veröffentlichung meiner Monographie wurde mir bekannt, daß in oder nach einer kaum erschienenen Schrift*) die Frage behandelt werde: „Ist der Character Hamlets eine Zeichnung nach dem Leben und ist das Original, welches der Dichter zeichnete, Niemand anders, als der berühmte, glänzende, trauerspielverherrlichte Geliebte der Königin Elisabeth, Graf Essex?" Die Frage scheint ausführlich beantwortet worden zu sein, indem nicht blos auf die individuelle Aehnlichkeit des Grafen Essex mit Shakspere's Hamlet, sondern ganz besonders auf die Aehnlichkeit der Familienschicksale Beider hingewiesen wird. Auch ihm soll, wie die Sage geht, die Mutter (geb. Lätitia Knolles von Leicester) verführt und der Vater durch Vergiftung ermordet worden sein. Abgesehen von der thatsächlichen Begründung des angeblichen Urbildes, halte ich solche Versuche für irrthümlich; aber es ist von Belang, daß sie gemacht werden. Irrthümlich scheinen sie mir deshalb, weil das portraitartige Nachzeichnen einer bestimmten Individualität auf ein Poem, sei es ein Drama, ein Epos oder ein Roman, stets nachtheilig wirkt, und daher von dem wahren Dichter fast immer verschmäht werden wird. Der Poet mag wollen oder nicht, so drängen sich bei einem solchen Bestreben

*) Athenaeum No. 1890. Court and Society from Elisabeth to Anne ed. from the Papers at Kimbleton, by the Duke of Manchester. With Portr. 2 vols. (London, Hurst and Blackell.)

kleinliche Einzelheiten auf, wodurch die Schöpfung, indem sie nicht auf eine ewig wahre, sondern auf eine nur periodisch wahre Erscheinung gerichtet ist, beengt und in ihrem großartigen Eindrucke verkürzt wird. Von Belang ist aber die Verführung zu solchen Versuchen, weil aus ihnen die überwältigende Wirkung der lebensfrischen Erscheinung in ihrer schlagenden Wahrheit von Neuem hervorgeht. Dieses Ziel zu erreichen würde eben Shakspere unmöglich gewesen sein, wenn er nicht, sei es auf intuitivem oder speculativem Wege, mit dem Leben im Allgemeinen und besonders seiner Zeit aufgegangen wäre. Was auch von dem Verbrechen des Grafen Leicester gegen den Vater Essex's wahr oder erdichtet sein mag, so ist doch die Geschichte der damaligen Zeit reich genug an Vorbildern verbrecherischer Erscheinungen, um Shakspere in diese tiefen Schatten des menschlichen Lebens einzuführen. Es lag ihm daher, wie es scheint, unwillkürlich nahe die ganze tragische Begebenheit, wiewohl er den Anstoß dazu aus einer märchen- und sagenhaften Erzählung entnahm, fast ganz in dem Gewande seiner Zeit vorzutragen. Die Aufgabe und das Ziel, das er in dem Stücke selbst der dramatischen Kunst und Poesie steckt, wird dadurch vollkommen erreicht. Auf diese Weise ist es auch erlaubt, die oft citirte Stelle aus der Scene mit den Schauspielern als einen unentbehrlichen Wink zur Einführung in das Verständniß seiner Intentionen hinsichtlich dieses Stückes anzusehen.

Dabei drängt sich zugleich eine andere Betrachtung auf. Es ist gewiß schon Vielen auffallend gewesen, daß Shakspere in diesem Stücke zum ersten Male aus der heiteren Atmosphäre des lustigen alten Englands heraustritt, und seinen tiefen Einblick in die finsteren Seiten des Lebens bekundet. Schon das kann dazu beitragen, daß man aus seiner früheren Periode genau genommen nur zwei große Tragödien aufzuweisen hat. Denn die Historien mag ich dazu nicht unbedingt

zählen, wenngleich besonders Richard II. und Richard III. gewissermaaßen als selbständige Tragödien angesehen werden könnten. Vorherrschend bleibt doch das heitere und meistentheils unbefangen spielende Lustspiel; und selbst in Romeo und Julia übt der wunderbare Glanz der Färbung einen so mächtigen Zauber aus, daß sich zu der tiefen Wehmuth des Schmerzes eine beruhigende Milde gesellt. Was zu dem Hingeben an einen tieferen Ernst und hier und da zu einer gewissen Herbigkeit in den Anschauungen der Räthsel des Lebens möglicherweise hat beitragen können, habe ich theilweise schon in der Einleitung erwähnt. Doch möchte ich nicht gern so weit gehen wie andere Ausleger, die sich darin gefallen, aus dieser unläugbaren Wandelung seiner Gemüthsstimmung Schlüsse auf Shakspere's moralische Reinigung von manchen vorwurfsvollen Schwächen zu ziehen. Auch das muß ich dahingestellt sein lassen, ob der am 11. August 1596 erfolgte Tod seines Sohnes Hamnet und sein väterlicher Kummer darüber mit dieser Tragödie Hamlet in einiger Beziehung steht. Um das für wahrscheinlich zu halten, müßte wenigstens die erste Ausarbeitung derselben in das Ende dieses oder den Beginn des nächsten Jahres gesetzt werden. Doch wie hätte er dann in derselben Periode oder mindestens kurz darauf einige überaus heitere Lustspiele schreiben können?

Vielmehr ist mir im Vergleich dieser mit seiner früheren Periode eine andere Betrachtung weit wichtiger. Die Verirrungen der Menschen in Frevel, Verbrechen und Unsitte waren Shakspere auch bei den ersten Schritten auf seiner Laufbahn anschaulich und von seinen dramatischen Schilderungen nicht ausgeschlossen. Titus Andronicus ist überfüllt von blutigen Gräueln, Richard III. die bewunderungswürdige Darstellung eines vorsätzlichen Bösewichts, und Sir John Falstaff, wiewohl mit dem genialsten Humor ausgestattet, das Bild sittenloser Nichtswürdigkeit. Aber in jenem ersten

Jugendwerke ist die Blöße der Wildheit im menschlichen Wesen, wenn nicht mit ungezügelter Phantasie übertrieben, so doch in erschreckender Nacktheit dargestellt, in Richard III. das Böse zwar mit tiefer Intuition, aber doch gewissermaaßen als eine der menschlichen Natur fremde Abnormität aufgefaßt und zur Anschauung gebracht. Nur Sir John Falstaff nähert sich schon mehr der ironischen Anschauung der Richtung der menschlichen Schwäche nach den zwei entgegengesetzten Seiten des Geistigen und Gemein-Sinnlichen. Die erhabene Auffassung aber von dem, selbst in den edelsten Naturen unvertilgbaren Gegensatz zwischen der Hinfälligkeit in sittlicher Schwäche bis zur Sünde und dem Bedürfnisse nach der Erhebung über das Verwerfliche ist in diesem Drama eine neue Erscheinung auf der poetischen Laufbahn Shakspere's. Der große poetische Fortschritt, aus dem frisch jugendlichen Wesen in den Ernst des gereiften Mannes, bekundet sich nicht durch die eindringende Tiefe der Anschauung allein, sondern auch, und in fast noch höherem Grade, durch die Objectivität und Milde der Darstellung. Sollte es nicht Ihnen wie manchem anderen aufmerksamen Beobachter der zahlreichen Urtheile über dieses Stück aufgefallen sein, daß die überwiegende Mehrheit der Ausleger in der leidenschaftlichen Verdammung des Königs mit der Königin und in der Ueberschätzung Hamlets ihre Genugthuung sucht? Haben doch Richardson und Frau von Staël von der Tugend Hamlets gesprochen, welche den Ränken Jener unterliege. Ich denke, wir werden bei Gelegenheit dessen, was ich über seine Characteristik noch hinzuzufügen habe, von seiner sittlichen Größe eine andere Ansicht gewinnen. Aber es ist der Triumph der poetischen und künstlerischen Größe Shakspere's, daß er in der Beleuchtung der glänzenden Eigenschaften Hamlets unsere ganze Theilnahme für ihn gewinnt und uns wider Willen dazu hinreißt, für sein Schicksal eben so sehr wie für seine Individualität

Partei zu ergreifen. Denn auch die verwerflichen Charactere treten nicht unter der Maske auf, unter welcher schwächere Dramatiker die Bösewichter, sei es dichtend oder darstellend, dem Publikum vorzuführen lieben. Sie erscheinen vielmehr genau in derselben Gestalt und unter derselben Bedeutung, wie im geselligen Leben, wo Formen, Verhältnisse und Convenienz ihnen, wenn auch nicht zur Entschuldigung, so doch zur Duldung und milderen Beurtheilung zu Statten kommen. Gewiß wenigstens hat der Dichter den König, die Königin und Laertes, die doch nicht blos nach ihrer Handlungsweise, sondern auch nach ihrem ursprünglichen Naturell tief unter Hamlet stehen, so reichlich mit blendenden oder gewinnenden Eigenschaften ausgestattet, daß wir ihnen oft für ihr Thun und Lassen mehr Recht geben müssen, als dem Gegenstand unserer größten Theilnahme.

So wie diese sinnreiche Vertheilung des Rechtes und Unrechts für die Feinheit der Seele des Dichters zeugt, so bekundet er den höchsten poetischen Tact einerseits durch die enge Verbindung der Handlung mit der realen Welt in dem Colorit der geselligen Verhältnisse seiner Gegenwart. Auf der anderen Seite wirft sein poetisches Ingenium über das bis zur Täuschung lebenswahre Bild durch die Einmischung des Geisterhaften den Schein des Märchen- und Sagenartigen. Vielleicht trete ich mit den vorherrschenden Meinungen in Widerspruch, indem ich gerade in diesem Umstande ein erfolgreiches Mittel zur Milderung des tieferschütternden Gegenstandes erkenne. Denn während es mir scheint, daß die Unthaten und alles Verabscheuungswürdige, was der Stoff enthält, williger angeschaut werden, weil sie mindestens zum Theil in das Reich der Fabel und Sage entrückt sind, kann mir eingehalten werden, daß durch den Antheil des Geistes an der Handlung der Schauer vor der Erscheinung vermehrt werde. Und doch glaube ich, daß gerade dieser den

größten Antheil hat an dem Beifalle, welcher trotz des furchtbar ernsten Stoffes bei jeder erneuten Vorstellung dieser Tragödie die Zuschauer aus den verschiedensten Schichten der Gesellschaft anlockt und fesselt.

Wie immer war, nach meiner Ueberzeugung, auch hier die Vergegenwärtigung dieser Begebenheit oder Fabel der Hauptzweck des Dichters, dem die sinnreich und scharf ausgeführte Characteristik zum Mittel zu dienen hatte. Ich kann daher nicht, wie einer der neueren Ausleger, die summarische Wiederholung des Stoffes aus dem Munde des sterbenden Hamlet für einen Pinselstrich des Gemäldes betrachten, durch welchen die vorherrschende Eitelkeit des Prinzen noch mehr bezeichnet werden sollte. Vielmehr sehe ich darin nur den unwillkürlichen Ausdruck des Bedürfnisses und des Gefühles, von dem das Gemüth des Dichters ganz erfüllt war. Auch ist es bedeutsam genug, mit welcher Gewalt der Eindruck des Stoffes bei den meisten und sicher den sinnreichsten aller Besprechungen dieser Tragödie selbst dann immer noch vorherrscht, wenn sich der Scharfsinn und die Einsicht der Ausleger mit absichtlicher Sorgfalt und ergründender Tiefe der Erklärung und dem Verständnisse der räthselhaften Erscheinung der Hauptperson zuwendet. Doppelt wichtig ist dabei die Uebereinstimmung der einsichtsvollsten und begabtesten Beschauer darüber, daß die Schwere und der Ernst dieses Stoffes unwillkürlich an Aehnliches in antiken Tragödien erinnert. Man hat in dieser Beziehung die große Trilogie des Aeschylos genannt, wiewohl der durch Apollo's Orakelspruch zur Rache des ermordeten Vaters berufene Orestes nur in dieser einen Hinsicht einen Berührungspunkt mit Hamlet hat. Herder erkennt im Allgemeinen die Verwandtschaft der Tragik Shakspere's mit der der classischen Tragödie an. Besonders nahe steht er in dieser Hinsicht dem Tiefsinne des Sophokles. Warum also wird dennoch wiederholt die Anwendung der

alten, von Aristoteles aufgestellten Regeln über das Wesen des Tragischen abgewiesen? Shakspere's practischer Sinn als Dramatiker, so sagt man, verträgt sich nicht mit diesen Theorieen. Das scheint kaum verständlich, denn eine gute Praxis wird immer, wenn auch unbewußter Weise, auf einer Theorie stehen müssen, und ist die Theorie des Aristoteles gut, so wird es kein Vorwurf für Shakspere's Praxis sein, sie darauf zurückzuführen. Aber die Idee des unabänderlichen Schicksals, das finstere und unerbittliche Fatum der Alten verträgt sich nicht mit der christlichen Offenbarung, Andere sagen vielleicht: mit den modernen Anschauungen; und auch diejenigen, welche Shakspere nicht den festen Standpunkt auf der christlichen Offenbarung zugestehen mögen, werden ihm doch wenigstens den Ruhm der Mustergültigkeit für das moderne Drama nicht rauben lassen wollen. Darüber habe ich mich in meiner Schrift „Altengland und William Shakspere" genauer ausgesprochen*); hier ist es am Orte, darauf zurückzuweisen, weil diese Tragödie gleich allen anderen desselben Verfassers den dort ausgeführten Grundsätzen auf das Schlagendste entspricht.

Das Gewicht der Begebenheiten, um die es sich in dieser Tragödie handelt, drückt zwar mit genügender Schwere und Gewalt auf die Gemüther der betreffenden Individuen, und besonders der Hauptperson, um uns für ihre Handlungsweise zur Erklärung zu dienen. Auch ist die fürstliche Stellung Hamlets, sowie seine Stellung zu einem feinen Hofe in der Atmosphäre zweifelhafter Sittlichkeit von mitwirkender Bedeutung bei dem Einflusse des Schicksals auf seine Gesinnung. Wir können uns denken, daß die doppelseitige Halbheit, an der alle Individuen dieses Drama's leiden, das geschmeidige Paciciren zwischen Sitte und Anstand, Recht und Unrecht, Tugend und Laster, das durch die ganze Handlung durchgeht,

*) Buch I Abschnitt IV. p. 177 ff.

seinen Antheil hat an der Beugung von Hamlets innerem Wesen. So sind auch den einzelnen Mitgliedern und Verhältnissen der tragischen Geschlechter des Alterthums, wie den Atreiden und Labdakiden, gewisse Züge gemeinsam. Sie sind ein Ingrediens des gemeinsamen Verhängnisses. Aber der Angelpunkt, auf welchem sich das Schicksal zu einem schweren Verhängnisse gestaltet, liegt doch für Hamlet eben so wie für die übrigen Hauptpersonen in dem Gemüthe. An sich selbst kann ich darin noch keinen Unterschied zwischen dem Wesen der modernen und der antiken Tragik entdecken. Doch das positive Bewußtsein von der Freiheit des Willens in Bezug auf die Wahl der einen oder anderen Richtung des Gemüthes, nach modernen Begriffen, und die Umschleierung dieses Bewußtseins unter dem Drucke eines dunklen und unabänderlichen Fatums, nach der Meinung der Alten, zieht eine scharfe Grenzlinie zwischen dieser und jener. Und doch ist auch bei den Alten eine tragische Individualität nicht denkbar ohne den inneren Kampf zwischen der ursprünglichen Verfassung des Gemüthes und der Gestaltung und Richtung, welche unter dem Drucke des Schicksals von ihr angenommen wird, zugleich aber auch dieses zu dem tragischen Verhängniß umwandelt. Wir werden also im Allgemeinen an einem Agamemnon oder Oreſtes des Aeschylus, einem Oedipus, Kreon oder Ajax des Sophokles eine tragische Schuld eben so als den Grund ihres tragischen Unterganges, wie bei Shakspere's Hamlet, anerkennen müssen.

So weit berührt sich Shakspere mit den antiken Tragikern und trennt sich von seinen Zeitgenossen sowie von vielen anderen modernen Dramatikern, als bei ihm nicht wie bei diesen eine bloße Laune des Schicksals oder eine dämonische Vorausbestimmung desselben, nicht eine nur grillenhaft und willkürlich aufgeregte Leidenschaft noch eine verwickelte und überwältigende Intrigue die Entscheidung herbeiführt. Nur

tritt unter den Bedingungen, welche die moderne Anschauung von dem Alterthume scheiden, die gebieterische Forderung auf, daß die tragische Schuld sich klar vergegenwärtige und nicht, wie bei den Alten, unter dem düsteren Schleier eines unerbittlichen Verhängnisses theilweise verhüllt werde. Dieser Forderung hat Shakspere in diesem Hamlet vollständig genügt. Meines Wissens versagt ihm auch keiner der einsichtsvollen Ausleger die Anerkennung dieses Erfolges. Also das Geheimniß, das nach der Meinung vieler Ausleger in diesem Drama verschlossen ist, liegt nicht sowohl in der Frage, ob Hamlet eine tieftragische Schuld beizumessen sei, sondern vielmehr in dem Zweifel über die Bezeichnung und scharfe Abgrenzung derselben.

Eine Auslassung in meinen Hamletbriefen ist dahin verstanden worden, als ob ich die tragische Schuld Hamlets in seinem Entschlusse, die Rolle eines Wahnsinnigen zu übernehmen, erkännte. Ob ich mich in dieser Beziehung allzu undeutlich und ungenügend ausgesprochen habe, muß ich dahingestellt sein lassen. Gewiß konnte meine Meinung um so weniger dahin gehen, als meiner Ansicht nach die gegenseitigen Widersprüche, in welchen die verschiedenen Ausleger einander gegenüber stehen, vorzugsweise in der Begierde jedes Einzelnen, ein genügend erschöpfendes Wort für das Räthsel zu finden, ihren Grund haben. Ich gehe dagegen von dem Gesichtspunkte aus, daß diese Tragödie nicht, wie Viele anzunehmen scheinen, auf einer Verirrung des Verstandes, sondern, gleich allen anderen tragischen Schöpfungen Shakspere's, auf dem Gegensatze verblendeter Leidenschaften gegen die gesunde Lebensthätigkeit des Gemüthes beruht. Eine heftige Leidenschaft ist es, was Hamlet zu der Ueberhebung über sich selbst verführt und ihn über die Grenzen seiner endlichen Natur hinaustreibt. Gleichviel, ob diese Leidenschaft durch den Gram über den Verlust des Vaters, durch die tiefe Verletzung seines

fürstlichen Ehr- und Anstandsgefühles oder durch die Entrüstung über das unerhörte Verbrechen gegen seinen heldenmüthigen Vater aufgeregt ist: in einer schwer zu ergründenden Tiefe der Leidenschaft ist sein Entschluß zur Uebernahme der Rolle eines Wahnsinnigen begründet. So also scheint mir nicht darin das Geheimniß seiner tragischen Schuld zu liegen, sondern ich glaube vielmehr, der allgemeine Uebergang seiner Seele aus dem normalen Zustande in den einer verhängnißvollen Verwirrung müsse, nach diesem Entschlusse zu achten, auf einer an sich selbst höchst wunderbaren und, wenn Sie wollen, geheimnißvollen Verfassung seines Gemüthes ruhen. Damit hängt die Anschauung zusammen, daß mir von den einzelnen Formen, in welchen sich seine Leidenschaft darstellt, keine einzelne genügen kann, um das Wort des Räthsels zu entdecken. Vielmehr muß ich zum subjectiven Verständnisse desselben alle verschiedenen Ausdrucksweisen seiner reich ausgestatteten und überaus fein besaiteten Seele zusammennehmen. Denn keine von ihnen ist zu entdecken, mit der nicht eine andere im heftigsten Widerspruche stände.

Man hat am häufigsten das Wesen seines Characters in dem edelsten Triebe nach der Ergründung aller Erscheinungen des Lebens auf metaphysisch-speculativem Wege und darin gerade den Grund zu seiner zaudernden Unentschlossenheit gesucht. Jene erste Bemerkung ist eben so berechtigt, wie die seines sittlichen Zartgefühles und die daraus hervorgehende tiefe Entrüstung gegen heuchlerischen Schein und Abfall von Sitte, Anstand und Wahrheit. Und doch kommt dieser oft hochgepriesene philosophische Prinz unendlich oft in den Fall, neben den tiefsinnigsten Wahrheiten nicht paradoxe blos, sondern selbst unhaltbare Meinungen auszusprechen. Aber was er auch sagt und äußert, so werden wir überall durch die geniale intuitive Auffassung seiner Gedanken gewonnen. Auf diesem Wege schmeichelt uns der Glanz des ausgespro-

chenen Gedankens mit der Täuschung, daß er auch unser Eigenthum sein könne. Gestattete es der Raum, so würde es nicht schwer werden, nicht blos die Unhaltbarkeit von Manchem, was gemeinhin für einen tiefsinnigen Sinnspruch gilt, sondern auch Widersprüche gegen sich selbst nachzuweisen. Am anstößigsten ist mir die fast allgemein übliche Verehrung für den philosophischen Tiefsinn Hamlets in seinen Auslassungen auf dem Kirchhofe. Man kann selbst lesen, dort sei der tiefsinnig-philosophische Prinz erst recht auf dem seiner Stimmung entsprechenden Platze. Um nicht zu lang zu werden, muß ich auf das, was ich schon früher darüber ausgesprochen habe, verweisen. Nur soviel ist zu wiederholen, daß diese Scene für mich deshalb eine tief tragische Bedeutung hat, weil sich in ihr der Abfall der unläugbaren Anlage Hamlets zu tiefsinnigen Anschauungen in spitzfindige Sophisterei und fast nichtssagende Betrachtungen bekundet.

Spricht man ferner von der aus dieser Neigung hervorgehenden Schwäche der Unentschlossenheit, oder benutzt man seine eigenen Worte, um ihn sogar der Feigheit anzuklagen, so kann man andererseits seinen Muth, seine oft übereilte, fast verwegene Entschlossenheit nicht läugnen. Wichtig ist dabei freilich stets die überwiegende Gewalt des momentanen Eindruckes. Dieser Einfluß ist eben die Folge davon, daß der scharfsinnig urtheilende, der fein fühlende Prinz, den diese Eigenschaften dazu bestimmt hatten, Herr und Meister seines Schicksals zu sein, zum willenlosen Spielball desselben geworden.

Aehnlichen und fast noch schrofferen Widersprüchen begegnen wir, wenn sein sittliches Zartgefühl oder die Empfindlichkeit seines Gewissens als ein Motiv seiner Ausdrucks- und Handlungsweise angezogen wird. Wer wollte es läugnen, daß in allen großen Dramen Shakspere's die Macht des Gewissens eine große Rolle spielt? So fehlt denn auch hier

der Antheil derselben nicht. Wo aber ist die Macht des sittlich zartfühlenden Prinzen, als er den Lauscher hinter der Tapete erstochen hat, wo ferner in seinem Benehmen gegen Ophelia? Hat er sie wirklich geliebt, ihr Hoffnungen auf seine Hand erregt? Ich will nicht noch einmal in meinen Vermuthungen nach dieser Richtung hin so weit gehen, wie in meinen Hamletbriefen. Vielleicht, daß der Dichter selbst die ganze Ausdehnung und Bedeutung dieses Verhältnisses im Dunkel hat lassen wollen. Möglich, daß ich mir vorzuwerfen habe, mit meiner Vermuthung eines sinnlichen Verhältnisses zwischen Hamlet und Ophelia seinen zarteren Intentionen zu nahe getreten zu sein. Wie dem aber auch sei, von einem empfindlichen Gewissen zeugt es nicht, daß Hamlet nach der Entdeckung, Polonius ermordet zu haben, nicht im entferntesten an die von ihm umworbene Tochter desselben erinnert wird. Noch weniger können wir von seinem sittlichen Zartgefühl reden, als er den Ermordeten mit höhnischen Spottreden aus der Stube der Mutter schleift. Und das geschieht, nachdem sich gerade die zartsittliche Seite seines Gemüthes in den Reden gegen seine Mutter auf das Unzweifelhafteste herausgekehrt hatte. Seine Gleichgültigkeit über die Aufopferung von Rosenkranz und Güldenstern ist schon zu allgemein aufgefallen und als gewissenlos erkannt worden, um noch einer besonderen Erwähnung zu bedürfen.

Und nun endlich seine Empfindlichkeit gegen allen heuchlerischen Schein, alle Unwahrheit, Treulosigkeit und Verwerflichkeit? Sie ist unläugbar. Aber gerade hier finden sich die heftigsten Widersprüche. Nur scheint es mir auch hier vergebliche Mühe, die Lösung des Räthsels in einem Worte oder einem Satze finden zu wollen. Ich lese, das Geheimniß liege in der von Glaube, Liebe und Hoffnung abgewendeten Gesinnung Hamlets. Warum sollten wir nicht in vielen seiner Reden den Ausdruck der Verzweiflung erkennen, wenn

auch nicht überall, wo man es vermuthet hat, der Gedanke an den Selbstmord von maaßgebendem Gewicht für seine Betrachtungen ist. Noch mehr, es ist eine damit verwandte Stimmung, wenn ihn der Wahn drückt, er sei gekommen und berufen, die aus den Fugen gerückte Welt wieder einzurichten, oder wenn er meint, die Tugend müsse bei dem Laster um Vergebung bitten, als ob er, im alleinigen Besitze der Tugend, nur von Verworfenen umgeben oder abhängig wäre. Gewiß also ist auch diese Umkehrung einer ursprünglich edlen Gabe in Vermessenheit und Unwahrheit eine wichtige Seite seiner verhängnißvollen Gesinnung. Aber es ist mir zweifelhaft, ob man das Ganze seines Wesens mit jenen Worten genügend bezeichnet; es ist überhaupt kaum zulässig, den Maaßstab von theoretisch moralischen Begriffen anzulegen. Denn wie ich dieß schon oft ausgesprochen habe, der Begriff der tragischen Schuld geht über diese engeren Grenzen hinaus.

So habe ich denn mit der Aufstellung, daß vor Allem in der Annahme von der Rolle eines Wahnsinnigen ein schwer zu erklärendes oder geheimnißvolles Moment liege, nicht seine tragische Schuld bezeichnen wollen. Wohl aber glaube ich, daß uns dieser Entschluß vor Allem versinnlicht, wie entschieden ihn seine Leidenschaft von dem Gebrauche aller edlen, glänzenden und erhabenen Eigenschaften seines Gemüthes abwendete, mit anderen Worten, er verläugnet damit den besonnenen Muth und tiefsinnigen Verstand, das Zartgefühl für Sitte und Anstand, die Treue gegen Gewissen und Wahrheit vor den Augen der Welt, und ohne es zu wollen, gegen sich selbst. Nicht also die Maske des Wahnsinnes an sich, sondern daß ihm durch den Abfall von seinem eigenen Selbst, den Umsturz seiner edlen Natur oder seines Characters in eine verworrene Gesinnung die Annahme dieser Maske möglich wurde, trägt zur Erklärung des tiefen Geheimnisses seiner Seelenstimmung bei. Also dieser Abfall selbst ist auch für

mich sein inneres Verhängniß, oder mit anderen Worten, sein erster Schritt in den Kreis der tragischen Schuld.

Sie sehen also, daß ich das Bild von dem ursprünglichen Character Hamlets, das in den bekannten Worten Ophelia's liegt*), für einen Wink halte, den uns der Dichter mit der unergründlichen Macht des poetischen Instinktes zum Verständniß seiner Intentionen hat geben wollen oder müssen. Diese Worte sind zwar der Ausdruck der schwärmerischen Liebe eines enttäuschten Mädchens. Aber sie sind auch das unwillkürliche Austönen eines seelischen Instrumentes, dessen Saiten von so unendlicher Feinheit waren, daß sie bei dem Erlebnisse des Unterganges der glänzend erhabenen Erscheinung Hamlets in schrillen Tönen zerreißen mußten. Auf diesem Boden der Anschauung muß mir daher der hochtragische Kampf des ursprünglichen mit dem in die Leidenschaft hineingetriebenen Hamlet, der Gegensatz zwischen seinem Character und seiner Gesinnung, ebenso in dem Lichte einer mannichfaltigen Vielseitigkeit, wie in dem einer kaum faßlichen Gluth erscheinen. Wiederum eine Seite der Berührung Shakspere's mit der antiken Tragödie; aber auch ein tragisches Gemälde von großer Erhabenheit über dieser. Denn was auch unsere Vorstellung von dem inneren tragischen Kampfe derjenigen Personen sein mag, die ich Ihnen aus der classischen Zeit genannt habe, so reicht die Ausdehnung derselben doch nicht an die Vielseitigkeit der in Hamlets tragischem Wesen anklingenden Töne. Es ist als ob sich die tragische Entscheidung dort nur in einer engbegrenzten Provinz bewegte. Hier aber handelt es sich um ein Gemüth, das sich mit seinen ursprüng-

*) O welch ein Geist ist hier zerstört,
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter.

lichen Bedürfnissen und Anlagen in das Unendliche ausdehnt und dessen Anschauung selbst in der Verwirrung seiner Trümmer uns mit dem Eindrucke eines unergründlichen Geheimnisses durchschauert.

Dieser geheimnißvolle Schauer steigt auch in der dargestellten Handlung, unerachtet ihrer Bewegung in auf- und niedersteigenden Wellen, mit reißender Schnelligkeit. Keine Scene und einzelne Handlung, in welcher nicht der Fortschritt der Hauptperson, sowie der allgemeinen Begebenheit zu ihrem tragischen Ende vor unseren Augen läge. Auch in den einzelnen Monologen, in der Schauspielerscene oder der auf dem Kirchhofe kann ich nicht einen positiven Stillstand der Handlung bemerken. Sie sind vielmehr die Momente, in welchen die ringende Seele von Neuem Athem zu schöpfen sucht, die aber auch in der inmittelst höher angestiegenen Bitterkeit, Schärfe und leidenschaftlichen Spannung oder in der Erschlaffung die fortgeschrittene Reife zur tragischen Auflösung bekunden. Nur in so weit ist ein Zaudern der Handlung zuzugeben, als allerdings das ostensible Ziel derselben immer mehr in die unerreichbare Ferne tritt. Sollte es aber nicht im Sinne der ganzen Begebenheit liegen, daß der zur Rache des Vaters aufgerufene Sohn auf diesem Wege und mit diesen Gesinnungen die ihm aufgelegte Verpflichtung überhaupt nicht erfüllen konnte? Bedeutsam genug, daß in dem Berichte des Saxo Grammaticus sowohl als des Belleforest der scharfsinnige, heimtückische, fast visionäre Hamlet auf dem Wege des verstellten Wahnsinns seinen Zweck erreicht, wogegen der mit den edelsten Anlagen ausgestattete Mann nicht blos vergebene Anstrengungen zu demselben macht, sondern sogar seinen und seines ganzen Hauses nothwendigen Untergang damit verschuldet.

Nach allem dem werden nur wenige Worte genügen, um die Uebereinstimmung dieser Tragödie mit der Theorie des

Aristoteles in Bezug auf die Erregung der Furcht und des Mitleids und der Reinigung von diesen Leidenschaften anzudeuten. Mehr als in dem verschuldeten Untergange einer menschlichen Erscheinung von der ausgezeichnetsten Begabung kann unser Mitleid nicht erregt werden. Die Macht der Liebenswürdigkeit Hamlets ist selbst in seinen schweren Verirrungen von Vernunft, Liebe, Treue und Wahrheit von unwiderstehlichem Einflusse. Wir verzeihen ihm unter derselben sogar eine mißverständliche Anschauung seiner persönlichen Bedeutung, wenn sie nur auf der Verwandtschaft mit seinem genialen Wesen beruht. Goethe spricht in seinem Leben von dem Vorherrschen einer Hamletstimmung zu der Zeit, als er Werthers Leiden dichtete. Wir können sympathisiren mit dem Eindrucke, welchen diese Tragödie auf einen feinen und reichen Geist machte; und doch ist derselbe nur von einer Seite des mannichfaltigen Gemäldes bedingt. Freiligrath und Mehrere nach ihm machen Hamlet zum Typus des allgemeinen deutschen Nationalcharacters. Diese Auffassung scheint von der einen Seite eben so wahr, als sie von der anderen Seite ungerecht ist. Doch kommen diese Anschauungen in dem Bekenntnisse eines fascinirenden Eindruckes überein. Sie beweisen die unwiderstehliche Wirkung der mitleidenden Theilnahme auf Gemüther von verschiedenem Wesen. In Furcht erschreckend müssen wir uns ferner beugen, wenn wir die Höhe betrachten, von welcher Hamlet in die Tiefe seines tragischen Verhängnisses fällt. Welche Fülle der Begabung darf vor einem ähnlichen Falle sicher sein, wenn dieser ausgedehnte Reichthum einem schweren und doch nicht unüberwindlichen Geschicke jammervoll unterliegen, ja selbst an dem verhängnißvollen Untergange mitarbeiten mußte? Demungeachtet führt uns die Katastrophe zu der Anschauung einer unendlichen und in unerschütterlicher Ordnung waltenden Macht zurück. Wunderbar ergreifend ist der Sinn der Worte von Fortinbras „This quarry cries

on havock". Eine aufgehäufte Menge erlegten, edlen Wildes, die laut über eine wilde Verwüstung schreit. Und doch tönt in unserem Inneren die Antwort auf die Frage nach dem unabweislichen Grunde dieser Verwüstung deutlich wieder. Wie wir mitleidend und furchterfüllt den Kampf und das schmerzliche Ringen Hamlets mit erlebt haben, so fühlen wir auch mit ihm in der Entscheidung, welche den Gegenstand seiner Rache mit ihm zugleich dahinrafft, die Erbauung einer beruhigenden, weil genugthuenden, Auflösung. Das sittlich religiöse Urtheil hat zwar zu schweigen, aber das Gefühl von der Macht der Unendlichkeit, an der sich das Endliche des menschlichen Widerstrebens brechen muß, wird uns zur Ueberzeugung. Wir nehmen in unserer Erinnerung ein Erlebniß mit von tiefer Erschütterung zwar, aber auch von einer erbauenden Wirkung, in der sich die leidenschaftlichen Wellen unseres Mitleids und unserer Furcht zur Ruhe legen.

Ob es dessen bedarf oder nicht, will ich doch ausdrücklich wiederholt haben, daß ich mit dieser summarischen Zusammenfassung vorlängst schon ausgesprochener Meinungen mir nicht anmaaßen will, das tiefe Geheimniß dieser großen Dichtung völlig entschleiert zu haben. Das wird kaum Einem gelingen. Denn es liegt in dem tiefsten Geheimnisse der menschlichen Welt selbst, in dem niemals zu ergründenden Gemüthe.

2. König Lear.

P. P.

Auch in König Lear, gleichwie in Hamlet, liegt uns das Resultat der tiefsinnigsten poetischen Anschauung vor. Meines Wissens hat man nicht zu behaupten gewagt, daß dieses Drama die Spuren einer flüchtigen Bearbeitung in ähnlicher Weise wie jene Tragödie an sich trage. Mindestens erinnere ich mich nicht, von losem und mangelhaftem Zusammenhange einzelner Scenen sprechen gehört zu haben. Im Gegentheile ist die formell und materiell überaus sorgfältige Ausarbeitung allseitig anerkannt worden. In jener Hinsicht ist besonders die durchgeführte Eigenthümlichkeit der Sprache zu sehr in die Augen springend, um einen entgegenstehenden Zweifel aufkommen zu lassen. Namentlich ist dem König selbst eine Ausdrucksweise in den Mund gelegt, wie sie bis dahin in Shakspere'schen Stücken nicht bemerkbar war; kurz und schlagend, zuweilen abgerissen und dunkel, dann wieder, wo die Leidenschaft überströmt, in kühnen Bildern und Metaphern dahinbrausend, ferner in den kurzen Momenten, wo die Wellen der empörten Leidenschaft oder des Wahnsinnes sich senken, in sententiöse Redensarten gewaltsam zusammengepreßt, endlich, nachdem der Sturm der Tobsucht vorüber,

von rührend elegischer Weiche. Auch dem Narren — dessen Bild möglicherweise mit einer traditionellen Reminiscenz an den bekannten Narren Heinrichs VIII., Will. Sommers, zusammenhängt — ist eine Sprache zugetheilt, für die uns in früheren Stücken kein Vorbild zur Vergleichung vorliegt. Genug, allen diesen unläugbaren Zeugnissen einer außerordentlich sorgfältigen Ausarbeitung hat keiner der Beschauer und Ausleger die Anerkennung versagen können. Dagegen hat der furchtbare Ernst des Stoffes in dem erschütternden Verlaufe der Begebenheiten viele und ernste Bedenken erregt. Die Umarbeitung von Nahum Tate (ersch. 1682, 4.) hat wegen der Kühnheit, mit welcher auf dem Wege neuer und verwunderlicher Erfindungen und Aenderungen dem Drama ein versöhnlicher Schluß gegeben worden, eine gewisse Berühmtheit erlangt und ziemlich lange das Original von der englischen Bühne verdrängt. Charles Knight (pictor. ed.) giebt eine Beschreibung davon, indem er meint, daß dieses Attentat gegen ein großes Poem und Kunstwerk dessen unsterblichen Werth doppelt an das Licht stelle. So steht denn also jenem Bedenken nicht blos in der einen Person dieses Herausgebers, sondern in der Meinung der einsichtsvollsten Verehrer und Kenner Shakspere's ein gewichtiger Widerspruch gegenüber. Selbst der verwegene Umarbeiter dieses großen Kunstwerkes hat anerkennen müssen, es liege vor ihm ein Haufen von Juwelen, lose und ungeschliffen, aber doch so blendend in ihrer Unordnung, daß er bald bemerkt habe, sich eines Schatzes bemächtigt zu haben. Maaßgebende Kritiker glauben in diesem Poem eine eben so erhabene Größe wie in den Meisterwerken von Sophokles bewundern zu dürfen. Auch die Wirkung des Originals auf unserer deutschen Bühne ist von Gewicht für seine große dramatische Bedeutung. Es sind beinahe hundert Jahre verflossen, seit Schröder (17. Juni 1778) zum ersten Male zu Hamburg in

der Rolle des König Lear auftrat. Er erntete dort, sowie später in Berlin und Wien, ungetheilten Beifall in dieser Kunstleistung. Reinecke wurde ihm fast gleichgestellt und Fleck spielte als Gast neben Schröders Lear die Rolle des Gloster zur Bewunderung der Kenner. Eßlair habe ich leider nicht mehr gesehen, dagegen aber Anschütz vor fast vierzig Jahren in hohem Grade bewundert; und heute noch gilt es bei unseren Bühnenvirtuosen für einen Ehrenpunkt, Shakspere's Lear gegeben zu haben. Darf daneben der Eindruck erwähnt werden, den ich auf das völlig primitive Gemüth eines Mannes ohne alle ästhetische und wissenschaftliche Bildung habe ausüben sehen, so mag eine Anecdote hier Platz finden. Ein Bauergutsbesitzer, der unter seines Gleichen für nicht mehr gelten wollte als er war, doch aber durch seinen schlichten Verstand einer besonderen Achtung genoß, sprach sich, nachdem er einer Vorstellung des Lear beigewohnt hatte, mit Erschütterung über die zutreffende Aehnlichkeit des dramatischen Gemäldes mit den auf dem Lande häufig vorkommenden Verhältnissen zwischen den auf den Auszug gesetzten Eltern und ihren Kindern aus. Wenigstens liegt darin ein unbestochenes Anerkenntniß der treffenden Naturwahrheit, wenn gleich von einem erhabenen Standpunkte aus dieselbe in noch weiterer Ausdehnung ihre Gültigkeit hat. Denn in dem Leben der Völker und Staaten sind die Beispiele nicht selten, wo von oben wie von unten der bitterste Undank der Lohn wird für aufopfernde Liebe und Hingebung in irrthümlicher Schwäche. So laut auch diese Zeugnisse für die Gediegenheit dieses Meisterwerkes sprechen, so ist es doch einestheils unläugbar, daß der Dichter mit der schonungslosen Wahrheit seiner Zeichnung auf die Stärke der Nerven seiner Zuschauer in der ausgedehntesten Weise gerechnet hat. Er deckt mit erschreckender Naturtreue die Tiefen der menschlichen Seele nach den Richtungen der größten Verworfenheit und des herz-

zerreißenden Schmerzes auf. Man hat bemerkt, seit seinem Titus Andronicus habe er kein furchtbareres Gemälde aufgestellt. Und doch, welche Kluft liegt zwischen jenem Jugenddrama und diesem Product eines gereiften Mannes. Dürfen wir mit dem Dichter fühlen und leiden, daß ihm die Lebenserfahrungen den Blick in diese Abgründe des menschlichen Seelenlebens geöffnet haben, so müssen wir auch seine Größe in der Erhabenheit der Darstellung staunend bewundern. Dazu kommt anderntheils die Möglichkeit, daß er über Einzelnheiten in der Ausführung gegen sich und seinen ersten Entwurf in ähnlicher Weise streng gewesen ist, wie wir es bei Hamlet im Vergleiche zu der Redaction von 1603 mit dem Abdrucke in der Folio vermuthen können. Auch zwischen dem ersten Quartabdrucke des König Lear (von 1608) und dem Texte der Folio von 1623 bestehen so große Verschiedenheiten, daß wir kaum an der Entscheidung des Verfassers über die Aenderungen und Auslassungen zweifeln können. Wie es aber auch zu erklären sein mag, daß in der Folio circa 220 Verse oder Zeilen gestrichen und dagegen 50 neue hinzugefügt worden, so wird doch ein scharfkritisches Auge versucht werden, auch an der letzten Redaction Einzelnheiten mit Bedenken zu betrachten. Darüber wird unter Anderem kaum eine Verschiedenheit der Meinung herrschen, daß die Handlung der 7. Scene im III. Acte zu grausam ist, um sie dem Anblicke des Publikums vorzustellen. Wiewohl Tieck in den Anmerkungen zu der Uebersetzung einen Ausweg zur Darstellung ersinnt, ging doch, wie ich aus wiederholter mündlicher Besprechung weiß, seine wahre Meinung dahin, daß es nicht möglich sei, diese Handlung auf der Bühne selbst darzustellen, sondern daß sie nur kurz berichtet werden könne. Bleiben also auch dem rückhaltlosesten Verehrer und Bewunderer Shakspere's an Einzelnheiten des Textes noch Ausstellungen übrig, so wird doch über die Größe und Erhaben-

heit des Ganzen keine Meinungsverschiedenheit herrschen können. Um so gewissenhafter und unbefangener ist daher die eingehende Betrachtung desselben zu halten.

Ueber die Zeit der Entstehung dieser Tragödie ist kaum ein Zweifel möglich. Nach der ausdrücklichen Erwähnung der Aufführung von König Lear zu Whitehal am 26. December (St. Stephans-Tag) auf dem Titel der drei im J. 1608 erschienenen Quartausgaben könnten wir zwar diesen Tag im J. 1607 suchen. Da aber in der von P. Collier uns mitgetheilten Eintragung dieser Ausgabe in die Buchhändlerregister vom 26. November 1607 jene Aufführung ebenfalls erwähnt ist, haben wir sie mit Bestimmtheit in das J. 1606 zu setzen. Zu noch genauerer Bestimmung des ersten Erscheinens dieser Tragödie dient uns ferner die Existenz von dem Abdrucke eines älteren Stückes desselben Stoffes aus dem J. 1605 in Verbindung mit der Form des Titels von dem Shakspere'schen König Lear. Es ist weder bis hierher noch später Regel gewesen, daß einem zu veröffentlichenden Drama der Name des Verfassers an dem Beginne des Titels vorgedruckt wurde. Die schon von Malone aufgestellte und von P. Collier adoptirte Meinung, daß dieser Abdruck des älteren Stückes durch die Popularität unserer Tragödie auf dem Globustheater veranlaßt worden sei, fällt zusammen mit der Wahrscheinlichkeit, daß Nathaniel Butter, indem er in der Erlangung eines Manuscripts von dem ächten König Lear glücklicher war, als der Verleger jenes anderen Stückes (John Wright), mit dem an die Stirne gestellten Namen Shakspere's den Absatz seiner Ausgabe sichern wollte. Dazu kommt ferner, was wir Steevens verdanken, daß die Bekanntschaft Shakspere's mit den abenteuerlichen Namen böser Geister, welche Edgard in den Mund gelegt sind, aus Harrnet's Discovery of Popisch Impostors, einem Buche, das erst 1603 erschienen war, nachzuweisen ist. So steht es denn fest, daß die gegen-

wärtige Tragödie kaum zu einer anderen Zeit, als im J. 1604 geschrieben sein kann.

Die Quelle Shakspere's ist in der Hauptsache wahrscheinlich Holinshed's Chronik.*) Für die Nebenhandlung benutzte er die Stelle aus Sidney's Arcadia, wo die Prinzen Pirokles und Mucedorus dem unglücklichen Könige von Paphlagonien begegnen, der, wie Gloster, durch seinen Bastardsohn seines Besitzthumes und seines Augenlichtes beraubt, von dem früher von ihm verstoßenen ächten Sohne geleitet und vor Verzweiflung geschützt wird.**) Ohne daß es mit Shakspere im Zusammenhange steht, hat es dennoch einiges Interesse, sich zu erinnern, in wie vielen verschiedenen Formen und Beziehungen die Geschichte des alten Königs und seiner drei Töchter wieder vorkommt. Die älteste Ueberlieferung ist wahrscheinlich diejenige, die schon in der englischen Redaction der Gesta Romanorum aufgenommen worden.***) Was hier von dem Kaiser Theodosius und seinen drei Töchtern erzählt wird, ist wahrscheinlich aus derselben Quelle geflossen, wie die entsprechende Erzählung von einem britischen Könige in Geoffroy von Monmouth. Etwas Aehnliches führt Simrock aus Camden's Remains (zuerst erschienen vor 1605 dann 1674) von Iran, dem Könige der Westsachsen, an, wobei in der Antwort der dritten Tochter eine Wendung vorkommt, welche auch Shakspere Cordelia in den Mund gelegt hat. Auch Spenser gedenkt der Sage von König Lear in seiner Fairy Queen.

---

*) Wem das Original nicht zugänglich ist, findet Auszüge der betreffenden Stelle bei Eschenburg, Sh. Uebersetzung ad Lear, Simrock, Quellen d. Sh. Th. III. Ch. Knight pictor. ed. ad Lear. Der englische Text auch bei Delius.

**) Bei Eschenburg auszugsweise und bei Simrock ausführlicher erzählt.

***) Gesta Romanorum aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen von Dr. J. G. J. Gräße. 2. Anh. No. 2.

Vielleicht, daß von ihm der Name der jüngsten Tochter zuerst Cordelia anstatt Cordilla oder Cordella genannt worden ist. Ferner hat uns Percy in seiner Sammlung unter den auf Shakspere Bezug habenden Gedichten eine Ballade auf König Lear und seine drei Töchter erhalten. In ihr kommt zwar der Wahnsinn des Königs vor, von dem keine der anderen Quellen etwas weiß, auch bleibt Cordelia in der siegreich gewonnenen Schlacht gegen die bösen Schwestern und Lear stirbt aus Gram über ihren Tod. Aber es ist zweifelhaft, ob Shakspere dieser Ballade etwas verdankt. Wiewohl die Meinungen darüber schwanken, hat es mehr Wahrscheinlichkeit, daß die Ballade erst nach Shakspere's Drama entstanden ist. Eher ist es möglich, daß ihm für den Tod Cordelia's das einen Anstoß gegeben hat, was Holinshed sowohl als eine im Mirror for Magistrates (ed. 1619 p. 59) auf „Queen Cordela" Bezug habende Ballade von ihren ferneren Schicksalen nach der Ueberwindung der Schwestern sowie nach ihrer und des Vaters Wiedereinsetzung berichtet. Darnach sollen sich später ihre Neffen gegen sie empört, sie zur Gefangenen gemacht und in einen Kerker geworfen haben, wo sie sich aus Gram selbst erhenkt habe. Die Wahrscheinlichkeit liegt in einem kurzen Worte des sterbenden Edmund.*) Ehe ich endlich zu dem alten Stücke übergehe, nur zwei Worte über eine Bezugnahme auf Lear's Töchter zu Shakspere's Lebzeiten, wenn auch nicht auf deutschem Boden, so doch in deutscher Zunge. Valerius Herberger (geb. 1562, gest. 1627), Prediger an der evangelischen Kirche seiner Vaterstadt, Fraustadt in Polen, erwähnt die Töchter Lear's in zwei verschiedenen Predigten. Die erste hat zum Texte Sirach 12. V. 33—37 und enthält

*) He has commission from thy wife and me
To hang Cordelia in the prison and
To lay the blame upon her own despair,
That she fordid herself.

unter Anderem den Sinnspruch „Wer seinen Kindern giebt das Brod — Und leyt selber Noth — Den soll man mit Keulen schlagen todt". In der zweiten, nach dem Texte Sirach 32. V. 26—29 u. 33 wird die Geschichte Lear's und seiner Töchter dem Berichte von Holinshed ziemlich entsprechend erzählt. Im Abdrucke ist aber nicht diese Quelle, sondern Nauclerus Polydorus genannt.*)

Nach dieser Abschweifung komme ich endlich zu der Besprechung des alten Stückes über König Lear.**) Es muß schon 1593 gespielt worden sein, da es der Verleger John Wright bereits unterm 14. Mai 1594 in die Buchhändlerregister hat eintragen lassen. Ob es damals wirklich zum Abdrucke gediehen sei, läßt sich in Ermangelung eines Exemplars davon nicht entscheiden. Die Frage, die wir gemeinschaftlich zu besprechen haben, ist eine doppelte: kann dieses alte Drama eine Jugendarbeit Shakspere's sein und wenn nicht, was hat er daraus entnommen? Die erste Frage beantwortet L. Tieck in der Vorrede zum zweiten Bande seines Altenglischen Theaters mit großer Wärme bejahend. Dagegen ist der Werth dieses Drama's von den meisten der älteren englischen Kritiker in hohem Grade gering geschätzt worden. Voß schließt sich in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von König Lear dem wegwerfenden Tadel an und auch Dr. Delius (Shakspereausgabe) bezeichnet das Drama wenigstens als weitschweifig und schwerfällig. Unter diesen Umständen konnte die schon im J. 1811 von Tieck

*) Valerii Herberger's Erklärung des Haus- und Zuchtbuches Jesus Sirach. Hof 1739. 4. p. 440 ff. und 914 ff.

**) Abgedr. Steevens twenty plays etc. 1776. Vol. IV. unter dem Titel: The true chronicle History of King Leir and his three daughters, Gonorill, Ragan, and Cordilla as it hath been divers sundry times lately acted. Printed by Simon Stafford for John Wright etc. 1605.

ausgesprochene Meinung nicht wohl eine beifällige Aufnahme finden. Nur Simrock beurtheilt sie in so weit milder, als er ihr in Bezug auf dieses Stück einen größeren Schein von Berechtigung als hinsichtlich anderer pseudo-shakspere'scher Dramen zuerkennt. Wiewohl auch ich der Ansicht L. Tieck's nicht beitreten kann, bin ich doch nicht in dem Falle, das Urtheil der meisten Kritiker über das alte Stück zu theilen.

Von Anfang herein macht allerdings die breite Motivirung der Handlungsweise Leir's und der beiden ältesten Töchter einen schwerfälligen Eindruck. Man wird unwillkürlich an den Ton derjenigen früheren Versuche erinnert, denen die Ansicht zu Grunde zu liegen schien, daß bei einem Drama die Hauptsache nicht vorzugsweise in der lebendigen Handlung, sondern mindestens zu gleichen Theilen in der Form der Gespräche, Dialoge und Monologe bestehe. Man würde jedoch ungerecht sein, wenn man nicht das Bestreben anerkännte, eine Characterisirung durchzuführen, wie sie sich wenige der früheren Dramatiker außer Shakspere zum Ziele gesteckt haben. Auch die späteren Monologe haben diesen Zweck. Der Verfasser weiß genau, was er will, und man kann insofern mit Tieck übereinstimmen, als man sein consequentes Fortschreiten auf ein bestimmtes Ziel anerkennen muß. Die Möglichkeit einer in seiner Phantasie vollständig ausgebildeten Erscheinung ist daher für wahrscheinlicher zu halten, als bei Anderen seiner Zeitgenossen. Aber die dramatische Schwäche entspricht nicht Shakspere's Individualität, auch wenn wir, wie Tieck sich ausspricht, ihn gleichsam in der Wiege beobachten wollten. Ich könnte mir wenigstens die Uebereinstimmung derselben mit den frühesten Proben seiner dramatischen Productionen nicht vorstellen. Man kann zugeben, daß das Epische, in einzelnen Fällen, auch das Lyrische in seinen ältesten Dramen allzusehr vorherrscht. Aber das vorwaltende Bedürfniß nach der dramatischen Darstellung ist auch in der entgegengesetzten

Form überall erkennbar. Am auffallendsten ist dieß in seinen episch-lyrischen Gedichten. Auch die, namentlich in seinem Richard III., zahlreichen Monologe enthalten nicht, wie in diesem Stücke, nur Auslassungen von rhetorischem Character. Sie können vielmehr, wie Ulrici treffend bemerkt hat, gewissermaaßen für Zwiegespräche zweier verschiedenen Personen angesehen werden. So ist es auch in Hamlet, Macbeth und Othello. Sie geben ein Bild von dem bis dahin vorgeschrittenen und immer fortschreitenden inneren Conflict der betreffenden Personen. In so fern können sie für einen Theil der Handlung gelten. Noch verschiedener ist Shakspere's herrschende Gewohnheit von der an diesem Stücke bemerkbaren in denjenigen Stellen, wo er sich ganz dem Streben nach dramatischer Lebendigkeit in der Handlung hingiebt. Hat man in dieser Beziehung Dunkelheiten, Unsicherheiten oder auch Uebertreibungen bemerken wollen, so liegt meines Erachtens häufig der Grund in dem bedrückenden oder auch überwältigenden Eindruck der Erscheinung. Man wird von dem, was er erreicht hat, zu sehr ergriffen, um sich mit seiner Intention verständigen zu können: das umgekehrte Verhältniß, in welchem wir uns zu diesem Drama befinden. Wir sehen genau, was der Dichter gewollt, ohne von dem, was er erreicht hat, genügend ergriffen zu sein. Noch mehr wird uns vielleicht der Abstand in die Augen fallen, wenn wir uns fragen, ob das von dem Verfasser dieses Drama's angestrebte Ziel der, wenn auch noch so unreifen, poetischen Auffassungsgabe Shakspere's habe entsprechen können.

Es fehlt keineswegs an poetischen Einzelheiten, auch nicht an solchen, die an Shakspere erinnern könnten. Das Bild Cordelia's ist von einschmeichelnder Liebenswürdigkeit. Ihre Begegnung mit dem Könige von Frankreich trägt allen Reiz einer romantischen Begebenheit. Der König selbst ist nach dieser Darstellungsweise einem romantischen Triebe gefolgt.

Der Ruf der Schönheit von Lear's Töchtern hat ihn vermocht mit Lord Mumford in der Verkleidung eines Pilgers nach Britannien zu gehen. Unerkannt findet er in dieser Weise Cordella, wie eine verlassene Schäferin, und es hat etwas Rührendes, wie diese ihre schnell aufflammende Neigung für den jungen Pilger, dessen Antrage, sie dem Könige von Frankreich zu vermählen, mit unbefangener Offenheit als Widerspruch entgegenstellt. Das Verhältniß zwischen Cordella und dem Könige von „Gallia" bleibt auch das ganze Stück hindurch ein zärtlich liebevolles, sowie wir überhaupt dem Verfasser dieses Stückes nicht leicht ähnliche Widersprüche vorwerfen können, wie wir sie in vielen zeitgenössischen Stücken finden. Dabei erinnert allerdings Mumford's Wesen an den Humor von Shakspere. Ich weiß jedoch nicht, ob ich Tieck's Meinung vollständig theilen soll, wenn er ausspricht, „in Mumford rege sich schon die Laune des Biron und Benedict, schwach noch, wie unbewußt". In gleicher Weise, vielleicht noch mehr, kann uns die Scene der Wächter an Shakspere erinnern. Dieser naturwüchsige Witz kann uns sogar in einzelnen Wendungen die Todtengräberscene aus Hamlet in das Gedächtniß zurückrufen.

Doch trotz dem Allen liegt in der Conception des Ganzen ein so großer Abstand von Shakspere's Anschauungsweise, daß es mir wenigstens nicht möglich ist, ihm dieses Stück zuzuschreiben. Von der Schwachköpfigkeit des Leir dieses Drama's brauche ich Ihnen keine Beschreibung zu machen. Sie ist mit so starken Zügen überall dargestellt, daß ihre verletzende Erscheinung Keinem, der mit diesem Stücke nur einigermaaßen bekannt ist, hat entgehen können. Die Absicht des Verfassers auf unser Mitleid für seinen Leir und unsere Theilnahme für den treuen Perillus — der hier an der Stelle von Kent steht — zu wirken, ist unverkennbar. Aber sie wird nicht erreicht durch die Schilderung der beiden, bis zum

tödtlichen Erlöschen hinfälligen Greise, wenn gleich die Begierde eines Jeden, sich für den Anderen aufzuopfern, rührend ist. In der Scene, wo beide der von Regan gedungene Mörder findet, wird man zwar oberflächlich an die Scene zwischen Clarence und den Mördern in Richard III. erinnert, aber es kommt nicht im Entferntesten zu einer ähnlichen Erschütterung. Wir könnten bei dieser Auffassung und Ausführung an die jugendliche Schwäche des Verfassers denken, wenn uns nicht derselbe Verfasser, den wir hier annehmen sollen, sein jugendliches und unreifes Talent von der entgegengesetzten Seite gezeigt hätte. Es ist mir unmöglich zu glauben, daß Shakspere, der in seinem Titus Andronicus, in Heinrich VI. und Richard III. die Gegensätze zwischen verabscheuungswürdiger Verworfenheit und Mitleid erregender Schwäche mit einem Uebermaaße jugendlicher Kraft aufgefaßt und vergegenwärtigt hat, dieses Bild der völligen Auflösung in geistiger und körperlicher Schwäche der Bosheit habe gegenüber stellen können. Was von Jugend auf Shakspere's Imagination tief eingeprägt gewesen zu sein scheint, ich meine die Anschauung eines Kampfes zwischen zwei entgegenstehenden Kräften, davon kann der Verfasser dieses Drama's, unerachtet einzelner Vorzüge desselben, keine Ahnung gehabt haben.

Endlich bleibt noch die große formelle Differenz in Sprache und Versification übrig. Das, wenn auch noch unausgebildete Gefühl für Rhythmus, das sich schon in den frühesten Stücken Shakspere's meldet, und dem er zuweilen durch eine zu große Aufmerksamkeit auf die Regelmäßigkeit des Versbaues zu genügen sucht, wird an diesem Stücke völlig vermißt. Die Verse sind in der Mehrheit hart. Besonders fällt es auf, daß es dem Verfasser Regel oder Gewohnheit zu sein scheint, die Cäsur fast immer nach der vierten Silbe scharf zu bezeichnen. Die nicht seltenen Reime sind, nicht wie bei Shakspere, in irgend einer Beziehung zur Be-

deutung der Rede, sondern willkürlich eingemischt. Dasselbe gilt von einigen zwölfsilbigen Versen. Diese Abweichung von der Regel erklärt sich nicht, wie bei Shakspere oder Marlowe, aus einem Bedürfnisse des dramatischen Momentes. Man könnte eher an eine zufällige Nachlässigkeit denken. Daneben kann man wiederum in den häufigen und zuweilen scharf bezeichneten weiblichen Endungen der Verse das Symptom einer größeren Freiheit, als bei Shakspere, bemerken wollen. Auch die nicht seltenen Enjambements und daß der Vers nicht in der Regel mit dem Sinne schließt, könnte darauf rathen lassen. Diese mehr von Zufall und Gewohnheit, als von künstlerischer Absicht zeigenden Einzelheiten scheinen mir mehr als alles Andere zu beweisen. Dahin würde auch der völlige Mangel an jeder Neigung zu derjenigen Dialectik in Antithesen zu rechnen sein, welche Shakspere in seiner frühesten Zeit Gewohnheit war, sowie der Styl dieses Stückes überhaupt nur wenige Spuren von dem Einflusse damaliger Moden zeigt; von Euphuismus z. B. keine Spur.

Was Tieck über Wahrnehmungen einer sprachlichen Verwandtschaft mit Shakspere und zur Abwehr dieser letzten Umstände anführt, kann nur aus dem eigenthümlichen Standpunkte erklärt werden, den er überhaupt, ganz besonders aber in der Zeit dieser Auslassungen zu Shakspere einnahm. Man darf in dieser Hinsicht nicht vergessen, daß er in der ersten Zeit seiner Begeisterung für Shakspere, mit wenigen Ausnahmen, in Deutschland fast ganz allein stand. Dadurch hatte sich seines empfindlichen Gemüthes eine so große Reizbarkeit gegen die damals geläufige Verkehrtheit der Anschauungen über den Gegenstand seiner unbegrenzten Verehrung bemeistert, daß er dieselbe leicht auf Alles übertrug, was dieser nicht vollständig gemäß war. Trotz der vortrefflichen Uebersetzung Schlegel's — sie war der Gegenstand von Tieck's größter Bewunderung und Verehrung — konnte er sich den-

noch mit dessen kritischen Betrachtungen in den Vorlesungen über dramatische Literatur und Poesie nicht völlig vertragen. Man kann sagen, er isolirte sich in seinen Anschauungen über Shakspere mit vorrückendem Alter immer mehr. Ging er damit vielleicht im Verständnisse des Dichters zurück? Das möchte ich nicht glauben, aber wie seine Verehrung, Bewunderung und Liebe für denselben von Anfang herein mehr Sache des Gemüthes war, so ist es denkbar und erklärlich, daß seine Abneigung gegen speculative Auslegungen zunahm, und er daher von diesem Standpunkte aus Vieles mit zu großer Einseitigkeit abwies. Dazu kommt hinsichtlich seines Urtheiles über den alten „Leir" der Umstand, daß vor nunmehr 64 Jahren (1811) der allgemeine Standpunkt der Shakspere-Kritik in Deutschland wie in England von dem jetzigen weit verschieden war. Von der sorgfältigen und einsichtsvollen Textkritik, die seit dieser Zeit über Vieles ein neues Licht verbreitet hat, war damals keine Spur. Die Forschungen und Aufklärungen über die Sprache Shakspere's und seiner Zeitgenossen, welche uns jetzt geläufig sind, waren damals selbst den besten Kritikern in England wie in Deutschland fremd und gewissermaaßen verschlossen. Viele neue documentarische Entdeckungen über Shakspere's und seiner Zeitgenossen Werke waren noch nicht gemacht. Der Folioausgabe von 1664 waren bekanntlich sieben Stücke hinzugefügt, welche auch Malone um 1780/1 im zweiten Bande der Supplemente zu seiner Shakspereausgabe neu abdrucken ließ. Eschenburg machte sie dem deutschen Publikum theils durch vollständige Uebersetzungen theils durch Auszüge im 13. Bande seiner Shakspereübersetzung unterm J. 1782 bekannt. Er enthielt sich dabei eines entscheidenden Urtheils über ihre Aechtheit, gab aber doch zu verstehen, daß er an die Theilnahme Shakspere's bei denselben glaube. So war also jeder und selbst der einsichtsvollste Shakspereforscher, ohne genügen-

des Fundament, auf sein persönliches Urtheil verwiesen. Wiewohl nun zwischen Eschenburg's Uebersetzung und Tieck's Herausgabe des Altenglischen Theaters ein Zeitraum von 29 Jahren lag, war doch die Lage der Sache noch wenig oder gar nicht verändert. Ich wüßte nicht, daß sich bis dahin schon gewichtige Widersprüche gegen die Aechtheit dieser Stücke erhoben hätten. Wie kann man also einen Vorwurf gegen Tieck deshalb erheben, weil er in der Meinung, daß noch Vieles von Shakspere verborgen sein könne, nach einem, allerdings zumeist auf dem Eindrucke des Gemüthes beruhenden, Urtheil im J. 1811 auch dieses Stück für eine Dichtung Shakspere's ansah? Widerspricht es heute unserer Ueberzeugung, was er vorzugsweise als Anhaltepunkt gebraucht, daß nämlich auch die Eigenthümlichkeit der Sprache von Shakspere darin wieder zu erkennen sei, so darf man sich auch darüber nicht wundern, da er sich, wenn auch nicht gerade in dieser Beziehung, auf Locrine, Cromwell und den Londoner Verschwender bezieht. Was er damals für wahr und beweisgültig halten konnte, sehen wir heute freilich in einem ganz anderen Lichte an. So ist denn also das Verdienst, ihn in Bezug auf dieses Stück widerlegen zu können, gleich null. Und es würde kaum auf diese Ausführung angekommen sein, wenn es nicht von Belang geschienen hätte, jeden Zweifel darüber zu heben, ob Shakspere der Autor dieses Stückes sein könne. Leider steht aber dasselbe nach Form und Wesen so vereinzelt da, daß es kaum möglich ist, auf irgend einen Namen seiner Zeitgenossen zu rathen.

An der Bekanntschaft Shakspere's mit diesem alten Stücke wird schwer zu zweifeln, doch ob und was er ihm entlehnt habe, kaum zu entscheiden sein; ja die Frage wird kaum erheblich scheinen. Legt man nicht auf die Anregung, welche ihm durch diese Vorarbeit zur Bearbeitung desselben Stoffes gegeben worden sein kann, einen besonderen Werth, so wird

kaum etwas übrig bleiben. Denn die vorwurfsvollen Gesinnungen der älteren Schwestern gegen den Vater bedurften dieses Vorbildes nicht. Ueberdieß tritt nach Shakspere's Darstellung die vorbedachte Lieblosigkeit Goneril's und Regans gegen Cordelia weit mehr in den Hintergrund. Müßte durchaus etwas aufgefunden werden, was Shakspere seinem Vorarbeiter schuldig geworden, so würde allenfalls die Fiction der aufopfernden Treue Kents als eine, wiewohl völlig umgeschaffene Nachbildung nach dem Perillus im alten Leir zu bezeichnen sein. Bei dem Allen bleibt aber doch der Stoff in seiner Gesammtheit und namentlich durch die überaus kunstreiche Verbindung der Geschichte Glosters mit der Hauptfabel das unbeschränkte Eigenthum Shakspere's.

Nach den Motiven, von welchen in dieser erschütternden Tragödie die Handlungen der Hauptpersonen geleitet und ihre Schicksale bedingt werden, liebt man es, dieselbe als das Gegenstück zu Hamlet anzusehen. So wie man in diesem die verhängnißvolle Verwickelung und ihren tragischen Ausgang als eine Folge der zaudernden Unentschlossenheit Hamlets und der ihm ähnelnden Halbheit der übrigen Personen ansieht, so will man in König Lear die wesentliche Ursache dieser Wirkungen in der Uebereilung der betheiligten Personen erkennen. Der Eindruck ist in der Thatsache begründet. Durch das ganze Stück geht eine reizbare Leidenschaftlichkeit hindurch, welche nicht blos die einzelnen Personen zu den verhängnißvollsten Uebereilungen treibt, sondern auch der Handlung sich bemächtigt zu haben scheint, da sie mit reißender Schnelligkeit fortschreitet. Wie in mehreren anderen Dramen Shakspere's betheiligt sich selbst die Natur an den Begebenheiten. Die Empörung der Elemente in der Nacht, wo der König im Ausbruche des Wahnsinnes umherirrt, das Bild der wüsten und unwirthlichen Haide, machen uns den Eindruck, als ob auch dieser äußeren Umgebung ein

wesentlicher Theil an der Handlung zuzuschreiben wäre. Wir können also, wie es scheint, von einer positiven Atmosphäre sprechen, in welcher die Begebenheiten sich nicht etwa zufällig bewegen, sondern ihre eigentliche Veranlassung sowie ihre Erläuterung finden. Immer wieder müssen wir uns aber vor dem Mißverständnisse hüten, in diesem eigenthümlichen Tone der Erscheinung eine bewußte Absicht des Dichters vermuthen zu wollen. Wie ich früher schon bemerkte, bei der Betrachtung der Geschichte in ihrer Gesammtheit, wie in ihren Einzelnheiten, drängt sich uns oft die Vorstellung der Herrschaft einer eigenthümlichen Gemeinsamkeit der Gemüthsstimmungen auf, durch welche Handlungen und Begebenheiten, die unter anderen Umständen kaum denkbar sein würden, wie selbstverständlich ihre Veranlassung finden. Diese Vorstellung bietet sich um so leichter an, je mehr wir uns zu einem objectiven Standpunkte erheben. So lag es denn auch muthmaaßlich der universalen Anschauung Shakspere's von allen Begebenheiten nahe, daß er sie in dem organischen Zusammenhange anschaute, in welchem sich die Innerlichkeit der handelnden Personen zu ihren äußeren Umgebungen, Verhältnissen und Erlebnissen in so enge Beziehung stellte, daß Alle von einem gemeinsamen Verhängnisse beherrscht scheinen. Von einem solchen Standpunkte verbietet sich die einseitige Parteinahme nach der einen oder anderen Seite hin. Wenn auch das eine Individuum, von der vorherrschenden Gemüthsströmung am meisten ergriffen, mit desto größerer Härte den Schlägen eines verschuldeten Schicksals preisgegeben wird, so fällt doch auf Umgebungen, Umstände und Handlungen Anderer so viel Gewicht der Verschuldung, daß wir desto leichter geneigt werden, ihm unsere Theilnahme ausschließlich zuzuwenden. Und doch leiden auch die Anderen so sehr unter dem Einflusse der allgemeinen, wie der individuellen Strömung, daß, ungeachtet der sittlichen Entrüstung, unser Urtheil in der Vertheilung

des Rechtes nach der einen und der anderen Seite hin unsicher wird. Welche Geltung dieß gerade in Bezug auf diese Tragödie hat, läßt sich nur in der Detailbetrachtung nachweisen. Am wunderbarsten wird dabei, meines Verhoffens, ergreifen, wie in der erschütternden Lösung des Knotens, die, allen früheren Traditionen zuwider, Shakspere's alleinige Erfindung ist, eine unabwendbare Nothwendigkeit liegt, die, ohne alle fatalistische Betheiligung oder Willkür, in der eigenthümlichen Gestaltung der Begebenheiten sowohl als in der Individualität der handelnden und leidenden Personen ihren Grund hat.

Man hat sich darin gefallen, das Wort Goethe's, wonach er in dem ersten Schritte Lear's gegenüber seinen Töchtern eine Absurdität sieht, oft zu wiederholen. Es ist die Frage, ob darin an sich selbst ein Tadel gegen den Dichter und seine Conception liegt. Unter allen Umständen ist es unverkennbar, mit welcher Gewalt sich Shakspere's Ingenium die Nothwendigkeit aufdrängt, einen grillen- und launenhaften Gedanken, der, so absurd er auch auf den ersten Anblick scheinen kann, dennoch für wahrscheinlich gelten muß, da er seit Jahrhunderten in verschiedenen Verbindungen von Neuem dargestellt worden, in dem folgenden Benehmen Lear's erschöpfend zu erklären. Von Schritt zu Schritt ist dieses Bedürfniß und seine Befriedigung zu beobachten. Für die Antwort der älteren Töchter in übertriebenen Betheuerungen würde kaum eine Erklärung zu finden sein — denn welche liebende Tochter pflegt so mit ihrem Vater zu sprechen? — wenn sie nicht offen zu Tage läge in der Gewöhnung von Goneril und Regan an die Laune des Vaters, die bei nur ungenügender Befriedigung, geschweige denn durch Widerspruch ihm Anlaß giebt zu übereilten Ausbrüchen der Leidenschaft. Der Beweis ist gegeben in seiner Erwiderung auf Cordelia's Antwort. Kent's Widerspruch, ebenfalls unter den gegebenen

Umständen eine Uebereilung, ist nur eine Bekräftigung dieses Beweises. Wir sind also noch nicht über die erste Scene hinüber und wir haben schon einen wesentlichen Beitrag zur Characteristik eines Mannes, aus der — wenn nun einmal der Ausdruck gebraucht werden soll — die Absurdität seines Beginnens erklärlich wird. Soll danach Lear für den Typus eines hochmüthigen Despoten gelten? Ich glaube nicht, daß man seine Individualität in so wenige Worte zusammenfassen kann. Seine Stellung als König ist jedenfalls von Belang. Daß der nach Geburt und Beruf, über alle Anderen erhaben, empfindlicher gegen jeden Widerspruch ist, ergiebt sich zwar von selbst. Aber es muß doch eine eigenthümliche Gestaltung des Gemüthes und eine lange Verwöhnung dazu kommen, um eine solche Leidenschaftlichkeit zu erklären. Lear's eigentliches Naturell ist, wenn auch ein ungewöhnliches, so doch nicht ein abnormes oder der Natur widersprechendes. Vielmehr begegnen sich in ihm alle der rein menschlichen Natur entsprechenden Eigenschaften. Aber sie vereinigen sich nicht zu einem ausgeglichenen Character. Sie liegen vielmehr im Streit mit einander durch die Gesinnung einer sich selbst überstürzenden Leidenschaftlichkeit. Hier trifft vollständig zu, was ich schon vorlängst als wesentliches Erforderniß zur Versinnlichung eines tragischen Conflictes bezeichnete. Die Art seines Gebahrens mit dem von der Natur ihm verliehenen Vermögen, wiewohl in der Anlage von diesem bedingt, tritt demselben feindlich entgegen. Die Gesinnung scheidet sich von dem Character. An seiner natürlichen Anlage zu königlicher Würde können wir eben so wenig zweifeln, als an dem Bedürfnisse, ihr zu genügen. In dem Beginne der Handlung liegt ein mittelbares Anerkenntniß derselben. Selbst aus dem übereilten Widerspruche Kent's ist dieses Anerkenntniß herauszulesen. An welche Eigenschaft sonst sollte sich der alte vertraute Diener des Königs wenden? Aber in der Hast und

Verblendung der Leidenschaft sucht Lear seine königliche Würde auf dem verkehrtesten Wege geltend zu machen. Er hat ferner ein tiefes und gefühlvolles Gemüth. Legte er nicht auf die Liebe seiner Töchter einen großen Werth, so würde sein Verlangen, ihren öffentlichen Ausdruck zu vernehmen, sinnloser sein als alles Uebrige. Doch auch hier verleitet ihn die Anschauungsweise der Gewöhnung an eine ungezügelte Leidenschaftlichkeit zu überspannten und mindestens auf diesem Wege unerfüllbaren Ansprüchen. Deshalb ist auch sein Zorn gegen Cordelia um so mehr natürlich, als er gerade von ihr, die seinem Herzen am nächsten stand, die höchste Befriedigung seiner leidenschaftlichen Ansprüche erwartet, ja vielleicht beabsichtigt hatte, mit dem Ausdrucke der Liebe seines geliebtesten Kindes vor dem königlichen Hofe zu glänzen. Wie läge auch in dem Umschlage einer phantastisch leidenschaftlichen Neigung in phantastisch leidenschaftlichen Haß, die beide nicht dem Character selbst, sondern der Gesinnung gehören, etwas Unnatürliches? Will man denn also Lear's Benehmen absurd nennen, so wird man nicht weit vom Ziele treffen; aber der Dichter ist nicht einer Absurdität anzuklagen. Er ist vielmehr vollständig in seinem Rechte. Und will man ihm aus der Ueberraschung des Lesers und Beschauers mit einer von Haus aus ungenügend motivirten Erscheinung einen Vorwurf machen, so braucht man nur die Exposition des alten Stückes mit dieser Scene, die uns gewaltsam in die Handlung hineinreißt, zu vergleichen. Von der Breite jener habe ich Ihnen schon gesprochen. Doch habe ich nicht erwähnt, daß dort der König seinen Entschluß, sich der königlichen Macht zu begeben, mit dem vor Kurzem eingetretenen Verlust seiner Gemahlin motivirt. Ob er uns als Wittwer erscheint, kann zwar uns ebenso wie dem Dichter gleichgültig scheinen. Aber in diesem einen Motiv wird die Handlungsweise des Königs wesentlich abgeschwächt, weil sie eben dadurch, daß sie durch keinen

äußeren Beweggrund bedingt ist und nur aus einer Laune, Grille oder, wenn Sie wollen, aus einer absurden Caprice entspringt, ihre volle Bedeutung erhält.

Dazu kommt ein Hauptmoment, der in neuerer Zeit auf dem Wege des Strebens nach einer falschen Virtuosität auf der Bühne der Gegenstand des gröbsten Mißverständnisses geworden ist. Man ist überall damit einverstanden, daß die Begebenheit in einer fernen, fast märchenhaften Vergangenheit zu suchen ist. Man erkennt den Einfluß ursprünglicher Zustände auf die Gewalt und Tiefe der Leidenschaften an. Damit trifft man wohl auch die Intention des Dichters, wenn gleich Vieles gethan ist, um nach Sitten, Gebräuchen, sowie in einzelnen Erscheinungen das Gemälde unserer Anschauung nahe zu rücken. Edgar's willkürlich angenommene Gestalt eines wahnsinnigen Bettlers, der Narr und vieles Andere gehört ganz der Zeit Shakspere's an. Die Anspielungen auf ungerechte Richter sind gleich anderen Einzelheiten nicht einer uralten heidnischen Zeit gemäß. Die ganze Gestalt Edmund's hat ein modernes Colorit. So weiß man sich denn in die Phantasie des Dichters zu versetzen und die Nothwendigkeit des Opfers von mancherlei materiellen Wahrheiten zur Begründung der erhabenen poetischen Naturwahrheit anzuerkennen. Trotzdem ist es Mode geworden, unter Hinweisung auf das eine Wort Lear's, daß er achtzig Jahre und darüber zähle, ihn von vorneherein als einen hinfälligen, gleichsam willenlos zum Grabe wankenden Greis darzustellen. Man hat also nicht begriffen, wie unendlich weit man sich damit von der poetischen Wahrheit des ganzen Bildes entfernt, wie man der tiefsinnig tragischen Bedeutung der ganzen Begebenheit den Boden unter den Füßen wegzieht.

Shakspere's Lear ist eine Erscheinung von gewaltiger Kraft in körperlicher und geistiger Hinsicht. Die achtzig Jahre seines Lebens haben dieselbe nicht gebrochen. Seine ganze

Ausdrucks- und Handlungsweise tragen den Stempel davon. Aber mit den Jahren hat die zunehmende Befestigung der Gewöhnung an leidenschaftliche Uebereilung, hochmüthigen Starrsinn, gereizte Empfindlichkeit gegen jeden Widerspruch gleichen Schritt gehalten. Der unbeschränkte Herrscher über Andere hat kaum je gewußt und immer mehr verlernt sich selbst zu beherrschen. Dabei ist seinem Gemüthe die tiefe und frische Empfänglichkeit für alle Eindrücke von Gefühlen und Empfindungen geblieben. Er ist darin mehr, als der blinde Oedipus von Kolonos, wiewohl auch dieser sich immer wieder zu einem heroischen Wesen erhebt und nicht dem Siechthume des Alters, sondern nur dem gigantischen Schicksale erliegt. Auch der Verstand Lear's ist nicht an sich selbst angegriffen und nur von der Leidenschaft umfangen. Hier ist es unabweisbar, sich des Narren zu erinnern. Er ist die Ausgeburt der tiefsinnigsten Weisheit des poetischen Instinctes. Ein gebieterisches Bedürfniß meldete sich und seine Befriedigung schien unmöglich. Da gab das Ingenium ein Mittel an die Hand. Alle wermuthbitteren Bemerkungen des Narren wurzeln so gut in seinem wie in Lear's Gemüth. Sie mußten ausgesprochen werden und konnten doch nicht über die Lippen Lear's kommen. Deshalb diente der Narr zu ihrem Organ. So bildet denn diese Erfindung von unvergleichlicher Genialität ein integrirendes und erläuterndes Mittelglied in dem Charactergemälde Lear's. Deswegen verträgt und liebt ihn auch dieser, denn er widerspricht ihm nicht. Deshalb verschwindet er auch kurz nachdem Lear's Tobsucht constatirt ist. Seine Rolle ist ausgespielt; denn der Verstand Lear's hat keine Stimme mehr. Aber der Narr hat nicht die bloße symbolische Bedeutung des Chorus; er wirkt auch thatsächlich mit zum Ausbruche des Wahnsinnes von Lear.

Dieser Wahnsinn ist nicht das Bild der willkürlichen Phantasie des Dichters. Wir müssen wohl dem practisch

erfahrenen Seelenarzt glauben, wenn er uns in dieser poetischen Fiction die pathologisch correcte Schilderung von dem Entstehen und dem Verlaufe der Raserei Lear's sachkundig nachweist. Dr. Carl Stark, dirigirender Arzt der Privatheilanstalt zu Kennenburg bei Eßlingen erfüllt diese Verpflichtung in einer kleinen, überaus geistreichen Monographie.*) Er verfolgt mit äußerster Gewissenhaftigkeit Schritt für Schritt alle einzelnen Fäden, an denen die Geisteskrankheit Lear's, ihr Ansteigen bis zur Tobsucht und endlich ihre allmälige Heilung hängt. Alles scheint ihm nach eigenen Erfahrungen an Unglücklichen ähnlicher Art im höchsten Grade naturgemäß. Er behauptet, an diesem dramatischen Bilde, wiewohl es mit der äußersten Kunst in ideeller Weise ausgeführt ist, könne der Irrenarzt Studien wie an der Natur machen. Man möchte danach die Weglassung der 3. Scene des III. Actes in der Folio fast als eine Beeinträchtigung des Gesammtbildes beklagen, so wenig sie auch zum dramatischen Zusammenhange der Handlung unentbehrlich ist. Auch Dr. Stark sieht in Lear zwar einen hochbetagten Greis, aber nichts, was dieses hohe Alter verriethe, als die Silberlocke, die seine Stirn umwallt. Er ist ihm eine Hünengestalt mit Sehnen von Stahl, kernfest und auf die Dauer, ein Mann, in dessen Adern das Blut noch feurig rollt wie in den Jahren vollster Kraft, der in seinem ganzen Auftreten, seinen Gesten und Bewegungen die Elasticität und Lebhaftigkeit eines Jünglings zeigt ꝛc. (p. 12). So mußte es auch sein, um diese Energie der Raserei möglich und denkbar zu machen. Wenn Dr. Stark (p. 8) die Frage abweist, ob der Dichter überhaupt einen Wahnsinnigen auf die Bühne bringen dürfe, so werden wir dadurch unwillkürlich an den rasenden Ajax des Sophokles

*) König Lear, eine psychiatrische Shakspere-Studie für das gebildete Publikum. Stuttgart 1871.

und den rasenden Herkules von Euripides erinnert. Auch diese Erscheinungen sind nicht zu denken ohne die gewaltige körperliche Kraft der Leidenden. Eben so ist es ohne diese Vordersätze nicht möglich, an das Ueberdauern der furchtbaren Erschütterung bis zur völligen Heilung zu glauben. Und die Heilung von dem pathologischen Zustande des Wahnsinnes ist nicht allein vollständig gelungen. Mit dieser Krisis hat sich auch die Herstellung des Gemüthes von der natürlichen Krankheit der leidenschaftlichen Verblendung verbunden. Nun blicken wir erst auf den reinen Spiegel von Lear's natürlichem Character, und Alles, was wir unter jenem Schleier zu errathen suchten, findet seine Rechtfertigung. Aber die männliche Kraft ist noch geblieben (er erschlug den Sklaven, der sein Kind gehenkt), bis das große Herz von dem Uebermaaße des Schmerzes auf natürliche Weise bricht. Das Alles gehört unzertrennlich zu der Wahrheit des Bildes. Jede Veränderung daran bringt ihr eine tödtliche Wunde bei.

Aber auch die tragische Bedeutung der ganzen Begebenheit wird hinfällig mit einer anderen Auslegung. Mit Recht sagt Dr. Stark: Wie eine Selbstironie klingt es, wenn dieser Mann — dessen jugendliche Kraft er eben noch gerühmt hatte — von sich sagt:

's ist unser fester Schluß,
Von unserm Alter Sorg' und Müh zu schütteln,
Sie jüng'rer Kraft vertrauend, während wir
Zum Grab' entbürdet wanken.

Nichts mehr von Beweisen für Lear's ungeschwächte Natur, nur so viel muß hier noch gesagt werden: In diesem Beschlusse liegt eben das Mißverständniß mit sich selbst, ein Wollen, das mit dem Vollbringen in Conflict gerathen mußte, nach Goethe, eine Selbstüberhebung (ὕβρις nach Nägelbach)*), die überall den

*) Homerische Theologie von C. Fr. v. Nägelbach.

Boden für die tragische Wendung des Schicksals bildet. Denn weil er in der Fülle seiner Kraft noch nicht im Begriff war, zum Grabe zu wanken, weil er ferner aus diesem Grunde sowohl als in Folge seiner Gewohnheit zu herrschen nicht aufhören konnte, König und Herr zu sein, wie es die Folge bewies, wurde er mit diesem, immerhin thörichten Beschlusse, der moralische Autor seines tragischen Verhängnisses. So mußte denn also auch die grausame Undankbarkeit seiner Töchter, die übrigens von seiner Hünennatur viel geerbt hatten, auf den Mann von ungebrochener Kraft mit weit schwererem Gewichte drücken, als wenn er ein hinfälliger Greis gewesen wäre. Auf der anderen Seite würde auch in diesem letzteren Falle die an sich selbst schon schwere Schuld der Töchter in einer weit schwärzeren Färbung erscheinen. Allerdings ist es die Wirkung der Erbleidenschaft der Töchter, wodurch sie mit sich selbst überstürzender Eile dem schwärzesten Verbrechen kindlicher Undankbarkeit verfallen. Aber zur Erhaltung des tragischen Gleichgewichtes — ich spreche absichtlich nicht von Gerechtigkeit — ist eine, wenn auch noch so ungleiche Vertheilung der Schuld unentbehrlich. Hier ist diese Verpflichtung vollkommen erfüllt, da die herrschsüchtige Gemüthsart der Töchter den nach seiner Abdankung noch immer mit herrischer Kraft auftretenden Vater in der Mitte einer zahlreichen Umgebung — wie sie auch sein mochte — auf die Dauer nicht ertragen konnte. Wie es ganz anders gewesen sein würde, wenn der König hinfällig und schwach gewesen wäre, bedarf kaum der Erinnerung. Merkwürdig bleibt zugleich als ein Zeichen von Shakspere's feinem und instinctivem Takte, die freie Erfindung des Details von einem zahlreichen Gefolge. In keiner der Quellen, denen er möglicherweise gefolgt sein kann, ist eine Spur davon zu finden.

Das persönliche Verhängniß Lear's wird hiernach kaum noch eines Wortes bedürfen. Aber wenn wir auch vor der

großen Räthselfrage verstummen müssen, wie es dem Dichter möglich war, die tiefsten Geheimnisse der Seele erschöpfend zu ergründen, und sie selbst bis an die äußersten Grenzen der zerstörenden Geisteskrankheit mit täuschender Naturwahrheit darzustellen, so können wir doch nicht genug erstaunen, mit welcher Gewalt der Imagination er den verwickelten Stoff zu einem lebendigen Ganzen vereinigt und mit künstlerischer Einfachheit zu einem tiefsinnigen Fragment aus der allgemeinen Geschichte der Menschheit gestaltet hat. Denn so düster auch die Färbung im Allgemeinen, so erschütternd auch die individuellen Bilder der empörendesten Verbrechen, so herzzerreißend der theilnehmende Schmerz an unerhörten Leiden ist, so entspricht doch Alles bald in symbolischer, bald in reeller Bedeutung ähnlichen Begebenheiten in der pragmatischen Geschichte. Dazwischen darf vor Allem das Bild Edmund's als ein meisterhaftes Erzeugniß der tiefsten Einsicht in die menschliche Natur auffallen. Man könnte behaupten, er sei deshalb von allen Personen — mit Ausnahme Albaniens — wesentlich verschieden, weil seine ganze Handlungsweise, auf der feinsten und arglistigsten Berechnung beruhend, niemals eine Uebereilung verrathe. Diese Aufstellung ist bis an sein Ende nicht buchstäblich richtig. Denn es ist fraglich, ob er verbunden war, den Zweikampf anzunehmen, in dem er seinen Tod fand. Wie dem auch sei, die ganze Erscheinung Edmund's macht zwar im Vergleiche mit der allgemeinen Atmosphäre des Drama's einen widersprechenden Eindruck. Sie steht sogar, wie schon vorübergehend erwähnt worden, dem alterthümlich nordischen Wesen in einem modernen Lichte gegenüber. Auf auswärtigen Reisen, die er auch von Neuem wieder antreten soll, hat er sich ausgebildet und er scheint allerdings alle übrigen Personen an Einsicht und anderen ausgezeichneten Eigenschaften zu überragen. So wenig diese Vermischung des Modernen mit dem

Uralten uns überraschen kann, da wir schon in Hamlet Jenes sogar mit dem Sagen- und Märchenhaften verbunden gesehen haben, so drängt sich uns dennoch hier die Vermuthung einer fast bewußten Intuition des Dichters auf. Denn dem Auftreten Edmund's im ersten Beginne der Handlung und der Erklärung seiner zweideutigen Herkunft durch den Vater in fast zu cynischen Ausdrücken wird man leicht eine bestimmte Absicht zuschreiben wollen. Es scheint ferner, als sei er dem Dichter zur Erläuterung des Sinnes der ganzen Handlung als Chorus unentbehrlich gewesen. Shakspere liebt es überhaupt, nicht blos den in intellectueller, sondern auch den in sittlicher Hinsicht untergeordneten Personen bedeutsame Aeußerungen zu diesem Zwecke in den Mund zu legen. Bald ist es der Narr, bald der verworfenste Character, dem diese Rolle zugetheilt ist; und es kann für wahrscheinlich gelten, daß er mit dem berühmten Monolog Edmund's (Act I. Sc. 2. This is the excellent foppery of the world etc.) die bewußte Absicht gehabt habe, jede fatalistische Anschauung der tragischen Schuld entschieden abzuweisen. Oder man könnte aus dem noch bedeutenderen Monologe „Thou nature art my goddess" etc. schließen wollen, Shakspere habe schon in seiner Gegenwart ein bestimmtes Vorgefühl gehabt für die gewaltsame Hintansetzung aller Gesetze und Bande des Herkommens, eine Neigung, die allerdings in der nachfolgenden Revolution die größte Rolle spielte. Doch Sie kennen meine Abneigung gegen das grübelnde Nachforschen nach den Absichten des Dichters. Der Ausdruck: ein denkender Schauspieler oder sonstiger Künstler scheint mir eben so mißlich wie der, ein denkender Dichter. Nicht blos in den Momenten, wo alle Combination mit Entschiedenheit abgeschnitten wird, sondern im Allgemeinen müssen wir darauf verzichten, in die Tiefe von Shakspere's Anschauungen eine erschöpfende Einsicht zu gewinnen, und uns damit begnügen, zu fassen, was er erreicht,

ohne zu fragen, was er gewollt hat. So ist auch hier die Verbindung der Geschichte von der Familie Gloster und insbesondere Edmund's mit der des Königs Lear weniger nach den Intentionen des Dichters als nach ihrem Eindrucke auf unsere Imagination zu verfolgen. In schlagender Weise wird uns dadurch die Breite des Weges anschaulich, welche der Empörung gegen die Gesetze der Natur der menschlichen Schwäche offen steht. Denn nicht genug, daß in der Uebereilung Glosters und seines Sohnes Edgar ein Parallelismus mit Lear's und seiner Töchter Gebahren liegt, und daß sich jene wie dieses durch ihre eigene Schwere furchtbar rächt. In Edmund selbst bietet sich uns das Beispiel von einer ähnlichen Selbsttäuschung und Selbstüberhebung wie in Lear's Benehmen dar. Wie dieser sich selbst belügt, indem er sein hinfälliges Alter zum ungegründeten Vorwande für die Befriedigung einer Grille gebraucht, so konnte Edmund nicht stärker lügen, als in dem Augenblicke, wo er die Natur als seine Gottheit anruft, um seine Empörung gegen die von der Natur selbst gebotene Ehrfurcht vor Sitte und Herkommen, sowie namentlich vor kindlicher und brüderlicher Liebe zu rechtfertigen. Unbekümmert um des Dichters Absicht, ja ohne nach derselben zu fragen, wird es uns anschaulich, wie nahe sich die verschiedenen Seiten des Irrthums in Vermessenheit und Selbstüberhebung mit frevelhaftem Willen berühren. Sehen wir im Leben, wie es häufig vorkommt, die gleichzeitige Entstehung und gegenseitige Berührung ähnlicher Ueberschreitungen, so denken wir wohl an einen tückischen Einfluß der Gestirne wie Gloster. Und gerade in dem an sich selbst berechtigten Gefühle Edmund's, wie irrthümlich diese Berufung auf die Gestirne zur Abwälzung der Schuld von unserem Gewissen ist, steht er im Begriffe, das Seinige in frevelhafter Selbstbestimmung auf das Furchtbarste zu beladen. Neben dieser Anschauung der individuellen Schwäche des Einzelnen

sehen wir zugleich, wie sich der Frevelmuth des Einen mit der Anziehungskraft der Verwandtschaft dem des Anderen willig verbindet. Daß die verbrecherischen Schwestern einen willkommenen Genossen ihrer Empörung gegen die Natur in Edmund finden, ist nicht eine willkürliche Fiction des Dichters. Vielmehr kann es Jeder, der das Leben und die Geschichte aufmerksam beobachtet hat, erfahren haben, wie leicht sich das verbrecherische Gelüste der Einen mit dem der Anderen verbindet. Bei solchen Anschauungen ist es eben, wo wir von einer allgemeinen Richtung, die ganze Geschlechter, gleichsam wie ein Miasma, ergriffen zu haben scheine, zu sprechen lieben. Und doch kann die Sache selbst nicht wunderbar, sondern muß in der Natur selbst begründet sein, da sie oft und in der Regel vorkommt. Auch liegt gemeinhin in dieser, nicht nach mystischer, sondern nach rein natürlicher Weise aufzufassenden Verknüpfung des einen Verbrechens mit dem anderen der Keim der Zerstörung nicht für die Frevelnden allein, sondern auch für minder Betheiligte, die in ihren Kreis kommen. So bereitet sich auch in diesem Drama durch die gleich allen anderen leidenschaftlich-übereilte Verbindung der Schwestern mit Edmund der Untergang von diesem und jenen, weit entfernt von einem mystischen oder wunderbaren Einflusse, auf die natürlichste Weise vor.

Nur das ist vielen Kritikern unerklärlich und wird von Manchem sogar zum Gegenstande bitteren Tadels gemacht, daß Cordelia, wie es scheint, auf die unbarmherzigste Weise dem Verhängnisse unterliegt. Diese tragische Wendung ihres Schicksals ist, so weit wir nachkommen können, die selbständig-freie Erfindung des Dichters. In allen Quellen, die ihm möglicherweise zu Gebote haben stehen können, trägt sie den Sieg über ihre Schwestern davon und führt ihren Vater auf den Thron zurück. Läge also wirklich ein Grund des Vorwurfes in dieser Fiction, so würde Shakspere allein ver-

antwortlich dafür zu machen sein. In einem geistreichen Aufsatze von W. Oehlmann*) werden fast alle, bis zur Bitterkeit ausgesprochenen Urtheile über das tragische Ende Cordelia's zusammengestellt und die große Frage auf eine befriedigende Weise gelöst. In so weit noch ein Zweifel übrig bleiben sollte, ob nicht der Dichter dem Zuschauer und Leser das Urtheil über das vorliegende Problem habe mehr erleichtern sollen, können die Betrachtungen von Mrs. Jameson**) über die ausgeführte Characterschilderung Cordelia's zur Ergänzung dienen. Sie geht mit gewohntem weiblichen Zartgefühle und erschöpfender Tiefe auf jeden Zug ein, durch welchen uns die wunderbare Gestaltung von Cordelia's Seele in täuschender Naturwahrheit klar wird und unser Gemüth mit Liebe und Zuneigung erfüllt. Auch die Erinnerung an die Antigone des Sophokles und die Feinheit, mit welcher sie den Unterschied der einen Erscheinung von der anderen bezeichnet, ist gewinnend und einleuchtend. Allein die Frage, wie wir uns mit dem grausamen Schicksale Cordelia's vertragen und versöhnen sollen, wird dadurch nicht gelöst, sondern vielmehr in der Befangenheit unseres Gemüthes für dieses liebreizende Bild fast noch vermehrt.

Ehe ich auf den wesentlichen Punkt der Streitfrage eingehe, möchte ich vor Allem daran von Neuem erinnern, wie unser Urtheil über einen tragischen Character und sein verhängnißvolles Ende durch nichts mehr verwirrt und irre geführt wird, als durch die Anschauung desselben von dem Standpunkte theoretisch moralischer Grundsätze oder aus der Erfahrung abgeleiteter Lebensregeln. Wie in der Geschichte selbst, so auch in der wahrhaft großen Tragödie würden wir

*) Shakspere-Jahrbuch II. 124. „Cordelia als tragischer Character".

**) Frauenbilder oder Charakteristik der vorzüglichsten Frauen in Shakspere's Dramen von Mrs. Jameson. Deutsch von Dr. Ad. Wagner. 1834. p. 313 ff.

bei dem erschütternden Anblicke einer großartigen Katastrophe, gleichviel ob es sich um ein Individuum oder um eine Gesammtheit handelt, überhaupt von einem furchtbaren Schicksale, einem schweren Verhängniß niemals sprechen, wenn wir überall mit erschöpfender Einsicht auf die wunde Stelle der sittlichen Schuld oder der weltlichen Absurdität, wodurch die Katastrophe unerbittlich herbeigeführt worden, den Finger zu unserer und Anderer Belehrung legen könnten. Wir stehen eben in dieser wie jener Hinsicht zumeist einem tiefen Geheimnisse gegenüber, und das tragische Poem kann uns diesen Eindruck nur machen, wenn es wahrhaft groß ist. Aber das Geheimniß liegt an sich selbst nicht in der Erscheinung, sondern vielmehr in der Schwäche unseres eigenen Gemüthes. Wir nehmen Partei für den tragisch fallenden Gegenstand unserer Neigung und gegen die harte und unerbittliche Gewalt, der er erliegt. In dieser Erschütterung tappen wir dann hülflos nach den Anhaltepunkten umher, durch welche unser brennendes Bedürfniß nach der Lösung des Räthsels befriedigt werden könnte, und ergreifen häufig, ja fast in der Regel die Fäden, die nicht zur Erklärung und zur Läuterung unseres Urtheils, wohl aber am meisten dazu geeignet sind, der anmaaßenden Schwäche unseres Gemüthes zu schmeicheln. So ist es auch hier der Fall, indem unter dem Eindrucke der tief einschneidenden Erschütterung nicht Zweifel allein, sondern bittere Vorwürfe gegen die Gerechtigkeit des Dichters wegen des grausamen Todes Cordelia's erhoben werden. Und diese Verirrung des Urtheils würde verzeihlicher sein, wenn nicht unzählige Beispiele der Geschichte und des Lebens existirten, in welchen eine allgemeine Empörung gegen menschliches und göttliches Recht, wie sie uns hier vorliegt, nicht die Schuldigen allein, sondern auch diejenigen unerbittlich dahinrafft, an denen unser armes Urtheil nicht sofort ihren natürlichen Zusammenhang mit dem gewaltigen Schicksale erfaßt.

Doch das Alles genügt noch nicht zur Rechtfertigung des Dichters in diesem Falle. Davon ist schon gesprochen worden, daß alle handelnden Personen dieses Drama's unter dem vorherrschenden Einflusse einer unbedachtsamen Uebereilung stehen. Wie bei Allen der ostensible oder zumeist auf der Oberfläche liegende Anknüpfungspunkt des Schicksales für ihren Untergang in die Augen fällt, so könnten wir Cordelia's Verschulden in der übereilten Annahme der Schlacht sehen wollen, da nach der Abreise des Königs, ihres Gemahls, der entscheidende Führer ihres Heeres fehlte. Indessen müßten wir doch, ehe dieses eine Versehen für den Anlaß zu ihrem tragischen Untergange dienen dürfte, auch hier nach der in dem inneren Wesen Cordelia's begründeten Verbindung mit der allgemein verhängnißvollen Gemüthsströmung des Drama's aussehen. Während bei allen anderen Personen die Leidenschaft das wesentlichste Motiv bildet, um sie in die Uebereilung hineinzustürzen, scheint Cordelia bei der unergründlichen Tiefe ihres liebenswürdigen Gemüthes über alle Leidenschaftlichkeit erhaben zu sein. Doch gerade hier ist es einschlagend, was W. Oehlmann in dem schon gedachten Aufsatze mit großer Feinheit andeutet. Nur ist es mißlich, bei einer so tiefsinnigen Gestaltung des Gemüthes, wie sie uns durch Mrs. Jameson's Besprechung von Cordelia's Bilde anschaulich vorgeführt wird, das rechte Wort zu finden, wodurch die verletzbare Stelle, an welcher das Verhängniß seine Hand anlegt, angedeutet werden könnte. Denn Alles, auch wenn es als weibliche oder jungfräuliche Schwäche bezeichnet werden darf, erscheint unter dem liebenswürdigsten und unschuldigsten Lichte. Und doch reicht eben unter dem Drucke einer so furchtbaren Verwickelung wie die, in deren Mitte Cordelia steht, die leiseste und verzeihlichste Schwäche hin, um jedes mit ihr in Berührung kommende Individuum in die Katastrophe mit hinabzureißen. Wir dürfen davon reden,

daß Cordelia's ganzem Wesen diejenige Harmonie ihres Gemüthes fehlte, durch welche sie vor den Schlägen eines harten Schicksales hätte sicher gestellt werden können. Wir dürfen daran erinnern, wiewohl sie ohne Falsch sei, wie die Tauben, sei sie doch nicht klug wie die Schlangen. Ohne es zu wollen und ohne es zu ahnen, wohl auch frei von dem Stolze, den man ihr hat vorwerfen wollen, fordert sie — wie man behaupten kann — durch die Antwort auf des Vaters Frage nach ihrer Liebe das Schicksal heraus. Sie konnte ahnen, welchem Loose sie den Vater preisgab, indem sie sich auf diesem Wege von ihm trennte. Denn der Dichter verschweigt uns nicht, daß sie ihre Schwestern, deren unkindlichen Gesinnungen der Vater allein überlassen blieb, vollständig durchschaute. So kann man sagen, auch sie trage einen Theil der Schuld von dem herzzerreißenden und sinnverwirrenden Grame ihres Vaters. Doch wie dem auch sei, alle diese Erklärungen fallen bei dem durch und durch liebenswerthen Wesen, aus dem Cordelia's Verschulden möglicherweise hat hervorgehen können, allzuschmerzlich ins Ohr, um uns vollständig befriedigen und beruhigen zu können. Wir müssen vielmehr immer wieder zurückgreifen auf die am Ende durch alle tragischen Erscheinungen durchgehende Thatsache von der menschlichen Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit, gegenüber der ewigen und unerschütterlichen Weltordnung, die in der Behauptung ihres Rechtes mit den unläugbaren Sünden und Verbrechen zugleich auch die nach menschlichen Begriffen verzeihlichen Schwächen in die Wagschaale der Entscheidung wirft. Doch kommt dazu noch eine Frage, die bei dieser tragischen Wendung für den Dichter gebieterisch bestimmend sein mußte. Je mehr wir von der unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit Cordelia's befangen werden, um so mehr müssen wir uns fragen, ob sie nach dem furchtbaren Schicksale ihres Hauses noch leben konnte? Gleichviel ob es in der bewußten

Absicht des Dichters lag, unser Gemüth auf dieser Erscheinung zu fesseln, oder ob er auch hier, wie überall, seinem poetischen Instincte ohne bewußten Vorsatz folgte, möglich auch, daß er in dem alten Drama den Anstoß dazu fand, da in diesem schon der Prototypos der Liebenswürdigkeit von Cordelia liegt — soviel ist undenkbar, daß es seinem Zartgefühle entsprechen konnte, sie die Katastrophe ihres Hauses überleben zu lassen. Oder sollen wir uns vorstellen, diese feine weibliche Erscheinung sei fähig gewesen, ihren von Alter, Gram und Geisteskrankheit gebrochenen Vater über die Leichen ihrer, in der Blüthe ihrer Sünden gewaltsam gestorbenen Schwestern auf den Thron zurückzuführen? Welches Leben konnte sie sich nach diesen Erlebnissen versprechen? Nicht blos die tägliche Erinnerung daran, sondern auch das Dahinwelken ihres Vaters unter dem Grame über ein zerstörtes Haus und unter dem Drucke der Reue über das an Cordelia begangene Unrecht würde ein Jammer für sie gewesen sein, dem der gewaltsame Tod vorzuziehen war. So beruht denn in doppelter Hinsicht, in äußerer wie in innerer Beziehung, ihr tragischer Tod auf der unbedingten Nothwendigkeit. Und es bedarf nur der Erholung von der Erschütterung nach der Katastrophe, die dem ganzen Stoffe gemäß nicht anders als furchtbar sein konnte, um der Dahingegangenen in ungetrübtem Andenken an ihr liebreizendes Bild den Frieden zu gönnen, der ihr auf Erden nicht wieder hätte werden können.

3. Othello.

P. P.

Die Zweifel, welche früher über das Jahr der Entstehung der Tragödie Othello geherrscht haben, können Ihnen nicht unbekannt sein. Während Malone und Chalmers in der Annahme der Jahre 1604 u. 1614 differirten, würde diesem Stücke das frühe Alter von 1601/2 mit Bestimmtheit zuzuweisen sein, wenn nicht diese Angabe auf einem Documente beruhte, das gleich vielen anderen als unächt verdächtigt wird. Ich erinnere mich zwar nicht aus Hamilton's Schrift*) der ausdrücklichen Erwähnung des von der Camden Society abgedruckten Documentes, wonach die Aufführung Othello's am 6. Aug. 1602 auf dem Besitzthume des damaligen Großsiegelbewahrers, Lord Ellesmere, nachgewiesen wird. Da aber viele andere handschriftliche Urkunden, welche, gleich dieser, von Collier als neue Entdeckungen bekannt gemacht, der Fälschung mit kaum widerlegbaren Gründen angeklagt worden sind, wird auch diese ihrer Glaubwürdigkeit beraubt. Dagegen scheint die Aufführung der Tragödie Othello am 1. Novbr. 1604 nach dem Zeugnisse der Accounts of the Revels minder

*) An Inquiry into the genuiness of the manuscript corrections in Mr. J. P. Collier's annotated Shakspere, Folio 1632 etc. London 1860. 4.

zweifelhaft. Wir haben also nur zwischen zwei Jahren für die Altersbestimmung dieses Drama's zu wählen. Auch sprechen für dieses Alter genügende äußere und innere Kennzeichen. Was ich von der Eigenthümlichkeit der Sprache bei König Lear erwähnte, hat auch hier seine Berechtigung. Gleichwie dort die Sprache nach Maaßgabe der Charactere und Situationen auf eine überaus eigenthümliche Weise gestaltet und gebraucht wird, begegnen wir auch hier nicht sowohl vielen einzelnen Ausdrücken, sondern vielmehr zahlreichen Wendungen, Metaphern und Bildern von auffallender Absonderlichkeit. Sonderbar genug befinden wir uns, namentlich in dieser letzten Periode des Dichters, bei jedem neuen Stücke Shakspere's auch wieder in einer neuen Region der Dialectik und doch sind es immer wieder dieselben oder ähnliche Accorde der Sprache und Harmonien in der Darstellungsweise, welche uns Shakspere's poetische Individualität versinnlichen. So ist auch diese Tragödie eine individuell verschiedene Erscheinung von König Lear und hat dennoch viele verwandtschaftliche Berührungen mit demselben. Auch in der Versification ist dieß zu bemerken. Die in früheren Stücken übliche Genauigkeit in dieser Beziehung wechselt mit einer größeren Freiheit und selbst mit unvollkommener Rhythmik und abgebrochenen oder länger bemessenen Versen. Eben so sind die weiblichen Versendungen und die Enjambements ungefähr eben so häufig wie dort. Schon das würde an äußeren Merkmalen genügen, um eine ziemlich nahe, wenn nicht eine fast gleichzeitige Entstehung dieser Tragödie mit König Lear zu vermuthen, wenn nicht noch mehr Anzeichen dafür sprächen. Die große Sorgfalt in der Ausarbeitung, welche in dieser Tragödie der Gesammtheit des Stoffes sowohl, als den Einzelnheiten gewidmet ist, kommt wenigstens der an dem zuletzt betrachteten Drama bemerkten gleich. Vielleicht steht sie noch um einen Grad höher. Die Ausführung der Rolle Jago's wenigstens scheint

Alles zu übertreffen, was von Shakspere früher geleistet worden ist. Von der leicht und schnell hingeworfenen, fast extemporisirenden Niederschrift des Textes, wie sie vielen gleichzeitigen Dramatikern Gewohnheit war, ist selbstverständlich keine Spur. Man kommt eher in Versuchung, häufig auf eine fast zu große Betheiligung der Reflexion zu rathen. Wäre es erlaubt, an einen Einfluß von Ben Jonsons Sorgfalt und Ernst in der Ausführung seiner Dramen auf Shakspere zu denken, so würde dieses Stück in formeller sowohl als materieller Hinsicht einigen Anhalt dazu gewähren können. In wenigen seiner Schöpfungen sind alle Motivirungen der Charactere und Begebenheiten so genau, wie in diesem. Will man mir dagegen mit der Hinweisung auf Jago's Characteristik widersprechen, wie es nach den Aeußerungen einzelner Kritiker fast zu erwarten ist, so muß ich vor der Hand auf die später folgende Detailbetrachtung dieser Rolle verweisen. Jedenfalls erinnert das, was zur Motivirung von dem Detail der uns vergegenwärtigten Handlungsweise Jago's angeführt ist, in der sophistischen Gestaltung seiner Aeußerungen an Aehnliches in Ben Jonson, wenn es gleich Alles, was dieser geschaffen hat, weit übertrifft. Abgesehen davon ist es wohl erlaubt, in Jago eine Familienähnlichkeit mit Edmund zu bemerken. Allerdings sind Beide weit von einander verschieden; aber es liegt nicht fern, die Entstehung dieser Bilder in der Phantasie des Dichters einem Zeitraume von wenigen Jahren zuzuschreiben. Auch die Herbigkeit des Stoffes und die tief in das Gemüth einschneidende Tragik der Begebenheiten kann dazu Anlaß geben. Die Ansichten über diese gemeinsame Eigenschaft beider Stücke sind so übereinstimmend, daß schon Vieles zu ihrem Tadel und ihrer Vertheidigung geschrieben worden ist. Wiewohl man in der Mehrheit den Stoff der Tragödie Lear für furchtbarer hält, als den von Othello, giebt es dennoch Einzelne, welche diesem eine noch erschütterndere

Wirkung auf das Gemüth zuschreiben. Beachtenswerth ist es in dieser Hinsicht, was von den ersten Aufführungen dieser Tragödie auf dem Schröder'schen Theater in Hamburg erzählt wird. Sie fanden am 26. und 27. November 1776, also fast zwei Jahre früher statt, als die von König Lear. Man erzählt dabei von so heftigen Nervenerschütterungen, besonders unter den Frauen, daß Schröder — der die Rolle des Jago gespielt hatte — sich genöthigt sah, in der Folge das Stück mit einem völlig veränderten Schlusse in versöhnlicher Weise zu versehen. Etwas Aehnliches ist mir in Deutschland von König Lear nicht bekannt.

In so weit mit diesen Eindrücken die Frage zusammenhängt, ob es der Poesie und Kunst erlaubt sei, mit so heftigen Erschütterungen auf das Gemüth zu wirken, kann man leicht an ein Urtheil erinnert werden, das zuweilen vor der berühmten Gruppe des Laokoon geäußert worden ist. Ich habe vor derselben wohl sagen hören, man könne geneigt sein, dieses Kunstwerk in die Periode zu stellen, wo schon die höchste Erhabenheit des Schönen von dem Bedürfnisse, das Schauderhafte oder Grauenerregende darzustellen, verdrängt worden sei. Ueber die Berechtigung dieser Bemerkung kommt mir kein Urtheil zu. Unter allen Umständen hat man auch mit derselben den großen künstlerischen Werth dieses Bildwerkes in formeller Hinsicht nicht angreifen noch schmälern wollen. Dasselbe gilt von den meisten Ausstellungen gegen die Herbigkeit des Stoffes von Othello. Selbst der tadelsüchtige Sam. Johnson würde dieses Drama den vollkommensten Schöpfungen Shakspere's zuzählen, wenn nur die ersten Begebenheiten in Venedig nicht mit in die Handlung hineingezogen, sondern blos berichtet wären; eine Ausstellung, die wahrscheinlich mit der Abneigung des classisch gebildeten Kritikers gegen die Vernachlässigung der eingebildeten Regeln über Einheit des Ortes und der Zeit zusammenhängt. Indessen lassen sich doch

einige Stimmen des Zweifels über die der Natur entsprechende Wahrheit in Bezug auf Characteristik und Begebenheiten vernehmen. Es ist nicht ganz uninteressant, daß diese mehr von deutschen als von englischen Kritikern ausgehen; sowie denn auch die Tragödie Othello bei den Engländern weit weniger tief eingreifende Veränderungen als König Lear zu erdulden gehabt hat. Sie war eine der ersten, die nach der Restauration wieder aufgeführt wurden; und diese Aufführung wurde insofern epochemachend, als bei ihr (wie vermuthet wird) zum ersten Male eine Frau in der Rolle der Desdemona (sei es Miß Saunderson oder Miß Hughs) die Bühne betreten hat. Aus der Verschiedenheit des Eindruckes dieser Dichtung auf die Gemüther der Engländer und die der Deutschen ließe sich fast ohne Weiteres die Berechtigung Shakspere's ableiten. Denn man könnte mit Recht sagen, gegen die Genugthuung, welche er seiner Zeit und seiner Nation gewährt habe, dürfe eine Kritik, die nur die modernen Anschauungen und Bedürfnisse zum Standpunkte wähle, nicht aufkommen. Demungeachtet werden Sie die Besprechung gerade dieser Fragen zu fordern und zu erwarten haben.

Um dieses Ziel erschöpfend zu erreichen, müssen wir auch hier, wie überall, auf die Quelle des Dichters zurückgehen. Ich habe mehr als einmal aus dem Umstande, daß Shakspere in der Regel nicht der selbständige Schöpfer des Stoffes für seine Dramen sei, sondern vielmehr dieselben, wenigstens größtentheils, aus Erzählungen oder älteren Stücken entlehnt habe, auf seinen Mangel an poetischer Erfindungsgabe schließen hören. Die Thatsache, auf welcher diese Schlußfolgerung gegründet wird, ist unläugbar. Es scheint sogar, als ob er sich durch die Benutzung von Begebenheiten, die in älteren, besonders italienischen Novellen berichtet sind, oder durch neue Bearbeitungen älterer dramatischer Erscheinungen vor seinen Zeitgenossen der früheren Jahre auszeichne. Was bis zu

seinem erfolgreichen Auftreten von Th. Kyd, Chr. Marlowe, Greene, Lodge und Anderen zu Tage gefördert worden, scheint mit Ausnahme der historischen Stücke weit weniger auf eine positive Quelle zurückgeführt und weit mehr als die Frucht ihrer erfindungsreichen Phantasie betrachtet werden zu können. Selbst bei den historischen Stoffen dieser Dramatiker ist in mancher Hinsicht mehr von einer ungebundenen Freiheit der Erfindung zu sprechen. Später wurde es allerdings mehr Sitte und Gewohnheit, die reiche Novellenliteratur, besonders der Italiener, zu dramatischen Zwecken auszubeuten. Bei Stücken von Beaumont und Fletcher, von Th. Heywood, Massinger und anderen ihrer Nachfolger würden — wenn es darauf ankäme — ihre Quellen aus diesen Kreisen oder aus der spanischen Literatur mit eben so großer Genauigkeit, wie bei Shakspere, nachzuweisen sein. Indem man daher in dieser Beziehung die herrschende Mode einigermaaßen als Entschuldigung gelten läßt, wirft man sich mit desto größerem Eifer auf die vielfältigen Bemühungen anderer sorgfältiger Shakspereforscher, die Veranlassungen und Quellen nachzuweisen, aus welchen Shakspere zu diesem und jenem Gedanken, zu dieser und jener Motivirung einer Begebenheit oder eines Characters Anstoß erhalten habe. Auf diesem Wege habe ich sogar schon behaupten hören, daß diese Nachweise endlich nur dahin führen könnten, das reproducirende Ingenium Shakspere's aller Eigenthumsrechte an den größten Schönheiten seiner Schöpfungen zu berauben. Man meint, seine ganze Erscheinung werde sich dadurch nur als das Resultat einer verdienstlosen Eclectik darstellen. Nun ist allerdings die überreizte Begierde mancher Kritiker, bei den tiefsinnigsten Gedanken oder schönsten Einzelheiten in Shakspere's Dramen auf etwas Aehnliches oder fast Gleichlautendes in einem anderen ausgezeichneten Schriftsteller seiner Zeit hinzuweisen, nicht immer von unzweifelhaftem Werthe. Man muß sich besonders wun-

dern, selbst in der bekannten Editio Variorum von 1821 aus alten classischen Schriftstellern viele Citate zu finden, wodurch auf einen Parallelismus der angemerkten Stelle mit einem Ausspruche von Shakspere aufmerksam gemacht wird, da es doch für eine durch allgemeine Uebereinkunft festgestellte Thatsache galt, Shakspere für ein durchaus ungelehrtes Naturgenie zu halten. In neuerer Zeit, wo diese Ansicht wesentlich abgeschwächt worden, zieht man es dagegen vor, Werke von tiefsinnig philosophischem Inhalte aus Shakspere's unmittelbarer Vorzeit oder Gegenwart, wie Giordano Bruno, Montaigne und Andere, als mögliche Quellen für Shakspere's Ausströmungen eindringender Anschauungen und Gedanken zu nennen. Wiewohl man damit zuweilen zu weit gehen mag, ist es mir doch zweifelhaft, ob der von einer entgegenstehenden Ansicht ausgehende Tadel in seiner ganzen Ausdehnung gerechtfertigt ist. Namentlich könnte ich die Furcht oder den Vorwurf nicht theilen, daß man am Ende dahin kommen könne, Shakspere alles poetischen Eigenthums zu berauben und ihn als eine Erscheinung hinzustellen, die nur mit einer unendlichen Menge fremder Federn geschmückt sei. Weit entfernt von der Meinung, Shakspere müsse deshalb, weil er in diesem und jenem tiefsinnigen Gedanken mit den angezogenen Schriftstellern übereinstimmt, dieselben genau durchforscht haben, glaube ich vielmehr, aus solchen Anführungen nur einen neuen Beitrag zu den vielen Beweisen von Shakspere's unbegrenzter Vielseitigkeit und seiner innigen, zugleich aber auch instinctiven Vertrautheit mit Allem, was ihn in seiner Zeit an Empfindungen, Gefühlen, Erfahrungen und Ueberzeugungen umgab, abnehmen zu dürfen. Gerade in dieser Beziehung ist es von dem höchsten Belange, überall zu verfolgen, wie er aus einem gegebenen Stoffe, der sich ihm entweder in der Geschichte seines Landes oder in der Gestalt einer fingirten Begebenheit als rohes Material anbot,

eine Erscheinung von der tiefsinnigsten poetischen Naturwahrheit herausarbeitete. Wenn ich das dramatische Poem, das wir eben vor uns haben, richtig beurtheile, so hat er auch hier bei der Benutzung seiner Quelle durch wenige Abänderungen an den vorgefundenen Begebenheiten und ihren Motiven die Tiefe seiner Einsicht in die zartesten und verborgensten Geheimnisse des menschlichen Gemüthslebens, oder, wenn Sie wollen, sein intuitiv poetisches Aufgehen in alle Regungen, welche auf dem innersten Grunde der menschlichen Seele ruhen, von Neuem auf schlagende Weise an den Tag gelegt.

Die Novelle, aus welcher Shakspere wahrscheinlich den Stoff zur Tragödie Othello schöpfte, befindet sich in Giraldi Cinthio's Hecatommithi und ist dort die siebente in der dritten Decade.*) Daß er das italienische Original benutzt habe, ist ziemlich glaublich, da die fleißigen Forscher bis jetzt noch keine englische Uebersetzung aus der Zeit, wo das Stück entstanden sein kann, nachzuweisen vermocht haben. Selbst P. Collier bequemt sich zu diesem Zugeständnisse, wiewohl die Engländer wenig geneigt sind, Shakspere die Kenntniß der italienischen Sprache zuzutrauen. Nur eine französische Uebersetzung von 1584 könnte ihm allenfalls zur Vermittelung gedient haben. Ueberdieß gehört Giraldi Cinthio zu den verhältnißmäßig neueren italienischen Novellisten; die erste Ausgabe seiner Hecatommithi erschien 1566, dann wurden sie 1568 wieder abgedruckt und eine dritte Ausgabe aus Venedig von 1580 liegt vor mir. Wenn dem Stoffe dieser Novelle eine wahre Thatsache zu Grunde liegt, was bei vielen italienischen Erzählungen der Art der Fall ist, muß sie jedenfalls allgemeines Aufsehen erregt haben und kann nur von neuerem Datum

*) Außer den Originalausgaben findet sich diese Novelle extractweise bei Eschenburg und Delius, deutsch übersetzt bei Simrock, italienisch in P. Collier's Shakspere-Library.

sein. Denn der einzige Angriff, den die Türken in dieser Zeit auf Cyprus machten, fand statt unter Soliman II., der von 1520 bis 1566 regierte. Unter solchen Umständen ist es nicht unmöglich, daß sich die Sage von diesem Ereignisse selbst bis nach England durch mündliche Tradition fortgepflanzt hat. Auffallend bleibt wenigstens die Erfindung der Namen, von denen sich außer Desdemona (im Italienischen Disdemona) keiner in der Novelle findet.*) Aus der doppelten Erwähnung eines Hauses unter dem Emblem eines Schützen (sagittary) will Charles Knight auf die persönliche Bekanntschaft Shakspere's mit den Localitäten von Venedig schließen. Denn, wie er sagt, wird mit diesem Namen nicht ein Gasthaus — noch weniger also, wie Rymer (Foedera) annimmt, eine gemeine Herberge — sondern der übliche Aufenthaltsort der venetianischen Officiere der Seemacht bezeichnet, welcher, in der Nähe des Arsenals gelegen, heute noch dieses Bild tragen soll. Auch Staunton (Shakspere-Edition) will in gewissen Worten Brabantio's (I will have it disputed on Act I. Sc. 11) eine Anspielung auf die Art und Weise erkennen, in welcher nach venetianischem Gebrauche die Rechtsfragen vor den Richtern behandelt zu werden pflegten, und vermuthet deshalb, Shakspere müsse Lewkenor's Uebersetzung des Buches „The Commonwealth and Gouvernement of Venice", vom Cardinal Gasper Contareno (1599), gekannt haben. Die ganze Haltung des Drama's in einer Färbung und einem Character, wodurch man nach Venedig versetzt zu werden glaubt, ist allerdings nicht zu läugnen. Man würde

*) Nach A. Schmidt (Shakspereübersetzung XII. 13) weisen die englischen Erklärer nach, daß Shakspere den Namen Othello in der Erzählung „God's revenge against adultery" von Reinolds fand und die Namen Jago und Emilia sollen in einer 1605 unter dem Titel „The History of the famous Euordanus, Prince of Danmark" neben einander vorkommen.

daher in dieser Tragödie so gut wie in the Merchant of Venice Veranlassung finden können, um Shakspere's zeitweilige Anwesenheit in Italien für glaublich zu halten. Uns kommt es indessen weniger darauf, als auf die Behandlung des Stoffes an.

War die Novelle Shakspere's Quelle, so fand er darin die Verheirathung eines angesehenen venetianischen Feldhauptmanns von maurischer Abkunft mit einer jungen und schönen Venetianerin aus edlem Hause. Die Ehe war zwar wider den Willen der Eltern und Verwandten abgeschlossen, aber demungeachtet glücklich. Von einer heimlichen Entführung Desdemona's aus dem väterlichen Hause und der Verfolgung des Mohren durch den erzürnten Vater weiß die Novelle nichts. Der maurische Feldhauptmann wird in Folge des großen Vertrauens, das der Senat in seine Tapferkeit und Kriegserfahrenheit setzt, nach Cyprus mit dem Auftrage entsendet, die Insel gegen einen Angriff der Türken zu vertheidigen. Dort entbrennt ein untergeordneter Officier seiner Truppe (un Alfiero), ein junger Mann von schönem Aeußeren, in einer heftigen Leidenschaft für die schöne Desdemona, welche ihren Gemahl auf den Kriegsschauplatz begleitet hatte. Da aber alle seine Bewerbungen von Desdemona abgewiesen werden, entzündet sich in seinem bösartigen und heimtückischen Herzen ein brennender Haß gegen die tugendhafte Frau. Um sie zu verderben, weiß er den Feldhauptmann glauben zu machen, daß einer seiner Hauptleute der begünstigte Liebhaber Desdemona's sei. Dabei kommt ihm zu Statten, daß dieser Officier vor Kurzem wegen eines dienstlichen Vergehens von dem General seiner Stelle entsetzt worden, und sich Desdemona, auf die frühere Freundschaft ihres Gemahls für denselben rechnend, dessen Wiedereinsetzung mit Lebhaftigkeit und Wärme annimmt. Jener Alfiero konnte um so leichter diesen Umstand zu seinem Zwecke verwenden, als der General selbst

seine Verwunderung über die Theilnahme seiner Gemahlin an dem Schicksale des entlassenen Officiers ausspricht. Das verhängnißvolle Schnupftuch, das in Shakspere's Othello Desdemona aus Unachtsamkeit verliert, wird ihr von dem Fähnrich auf eine künstliche Weise gestohlen, als sie sich bei dessen Frau befindet (die übrigens nicht wie im Drama eine Dienerin, sondern eine Freundin Desdemona's ist) und von dem Alfiero in die Hände des Hauptmanns gespielt. Dieser erkennt es für das Eigenthum Desdemona's und begiebt sich an das Haus des Generals, um es der Eigenthümerin zurückzustellen. Durch ein unglückliches Zusammentreffen vernimmt der General sein Klopfen an einer Hinterthür, und da sich dieser am Fenster zeigt, entflieht der Hauptmann, aus Furcht, erkannt zu werden. Der General wird dadurch in seiner Eifersucht um so mehr bestärkt, als seine Gemahlin, die von des Hauptmannes Anwesenheit thatsächlich nichts gewußt hat, seine Fragen nicht zu beantworten vermag. Er begiebt sich wiederum zum Fähnrich, um sich Rathes zu erholen, und wird nun von diesem mit größerer Bestimmtheit als früher von dem verbrecherischen Umgange des Hauptmannes mit Desdemona unterrichtet. Hierauf wird von dem Fähnrich die Unterredung mit dem Hauptmann, in ähnlicher Weise wie im Stücke, veranstaltet und dem General, der nur Augen- nicht aber Ohrenzeuge des Gespräches war, vorgespiegelt, der Hauptmann habe ihn zum Vertrauten seines Verhältnisses zu Desdemona gemacht und ihm mitgetheilt, daß er von dieser das bewußte Schnupftuch zum Geschenk erhalten habe. Der Verlust des Schnupftuches wird dem General durch die Unfähigkeit seiner Gemahlin, dasselbe aufzuweisen, bestätigt. Die Gluth seiner Eifersucht steigt dadurch immer mehr und er macht Desdemona die beleidigendesten Vorwürfe.

Hier folgt im Originale eine Stelle, die mir wichtig

genug scheint, um sie wörtlich zu übersetzen: „... Und da Desdemona wußte, daß der Mohr durch kein Vergehen von ihrer Seite so aufgeregt sein könne, wurde sie dennoch zweifelhaft, ob er durch das Uebermaaß des Genusses ihrer überdrüssig geworden sei. Und deshalb sagte sie der Frau des Fähnrichs: Ich weiß nicht, was der Mohr mir sagt, er pflegte gegen mich ganz Liebe zu sein, jetzt, ich weiß kaum seit wieviel Tagen, ist er ein Anderer geworden und ich fürchte sehr, ich werde den Mädchen zum Beispiel zu dienen haben, sich nicht gegen den Willen der Ihrigen zu verheirathen, damit die italienischen Frauen von mir lernen, sich nicht mit einem Manne zu verbinden, den die Natur, der Himmelsstrich und die Lebensweise von uns trennt."

Darauf läßt der Novellist uns vernehmen, die Frau des Fähnrichs, von ihrem Gatten in das Geheimniß gezogen, um als Mittel zu seinen Zwecken zu dienen, habe zwar dagegen widerstrebt, doch, aus Furcht vor ihrem Gatten, Desdemona nur mit Ermahnungen zur Vorsicht vertröstet. Nun folgt der arglistige Kunstgriff des Fähnrichs, wodurch er den nach überzeugenden Thatsachen immer mehr begierigen Mohren glauben macht, das Schnupftuch Desdemona's durch das Fenster einer Stickerin zu sehen, welche nicht das bei dem Hauptmann zufällig gefundene Original, sondern eine Nachahmung desselben, mit der sie eben beschäftigt war, in den Händen hatte. Der Mohr beschließt darauf den Tod des Hauptmannes und seiner Gemahlin. Für Beides wird der Fähnrich, wiewohl mit Mühe, gewonnen und bald darauf weiß dieser den Hauptmann in der Dunkelheit zu überfallen. Er bringt ihm eine schwere Wunde am Schenkel bei, entflieht aber, weil der Verwundete, am Boden liegend, sich tapfer vertheidigt und nach Hülfe ruft, so daß es ihm möglich wird, jeden Verdacht von sich zu entfernen, indem er bald darauf, wie durch den Hülferuf des Hauptmannes ver-

anlaßt, wieder auftritt und den unglücklichen Vorfall lebhaft beklagt. Die Ermordung Desdemona's wird zwischen dem Mohren und dem Fähnrich verabredet und von Beiden auf eine widerwärtig grausame Weise ausgeführt. Dabei wird der Frevel dadurch verborgen, daß der Einsturz der Decke von Desdemona's Schlafzimmer von ihnen veranstaltet und auf diesem Wege die Meinung verbreitet wird, als sei der unglücklichen Frau der Kopf von einem herabstürzenden Balken zerschmettert worden. Die That wird dennoch durch die Anklage des Fähnrichs selbst in Venedig ruchbar, der General abberufen und zur Verantwortung gezogen, da er aber selbst durch die Folter nicht zum Geständnisse zu bringen ist, nicht zum Tode, sondern nur zur Verbannung verurtheilt, in welcher ihn die Rache der Verwandten Desdemona's durch Meuchelmörder erreicht. Der Fähnrich verfällt seinem Schicksale in Florenz in Folge des Versuches eines ähnlichen Verbrechens gegen einen seiner Genossen.

Ich habe mit Absicht die wesentlichsten Details hervorgehoben, durch welche sich die Conception Shakspere's von dem Berichte der Novelle trennt. Denn, wiewohl die erschütternde Begebenheit in der Hauptsache dieselbe bleibt, bietet uns doch das Drama ein völlig neues Bild von den Gemüthszuständen, aus denen die Verwickelung der Begebenheit und ihre Katastrophe folgt. Welches die eigentlichen Beweggründe und mit welchem Namen sie zu bezeichnen sind, ist der Gegenstand verschiedener Meinungen und Auslegungen gewesen. Um so mehr kommt es darauf an, alles Einzelne, jeden feinen Wink, den uns der Dichter giebt, scharf ins Auge zu fassen.

Täusche ich mich nicht, so hat von Anbeginn die vorherrschende Anschauung von der ursprünglichen Natur des Haupthelden die Verständigung mit dem dramatischen Character desselben, sowie mit dem Ganzen erschwert. Schon bei den

ersten Aufführungen Othello's auf Schröder's Theater erregte die Erscheinung Othello's als die eines Sohnes der schwarzen Menschenrace Anstoß.*) Es scheint, als habe Brockmann sowohl, als Fleck, die beide in dieser Rolle großes Lob gewannen, Othello als Neger dargestellt. Ob auch Burbadge auf Shakspere's Theater in dieser Maske auftrat, weiß ich nicht zu sagen. Davon aber bin ich fest überzeugt, daß ihn der Dichter nicht als Neger gedacht, ja nicht einmal hat denken können. Die Quelle hat ihn keinenfalls dazu veranlaßt. Denn im Italienischen bezeichnet der Ausdruck „il Moro" keineswegs ein Kind aus Aethiopien. Rich. Grant White**) hat alle Gründe zusammengestellt, um den Irrthum zu widerlegen, als ob Shakspere's Othello als solcher zu denken sei. Er geht dabei von dem in anderer Hinsicht schönen Gemälde Hildebrandt's aus. Auch Charles Knight und Coleridge sind der Meinung von White. Ich werde daher nur wenig Neues zu sagen und im Grunde nur ihrem Vorgange zu folgen haben. Alles was aus dem Munde Jago's und Roderigo's über das äußere Ansehen Othello's angeführt wird, z. B. seine dicken Lippen und die Häßlichkeit seiner Gesichtszüge, ist schon wegen der Gehässigkeit der Sprechenden nicht maaßgebend. Doch es braucht nicht einmal als erdichtet betrachtet zu werden. Der Abkömmling eines maurischen Stammes — denn für etwas Anderes ist Othello nicht zu nehmen — hat ebenfalls mehr hervorstehende Lippen und ist von unschönerer Gesichtsbildung als der Europäer. Das wußte Shakspere, wie aus seinen eigenen Andeutungen über das Aussehen des Prinzen von Marocco im Kaufmann von Venedig hervorgeht. Er gebraucht im ganzen Stücke nicht

*) Fr. Ludw. Schröder, Beiträge zur Kunde des Menschen und des Künstlers, von F. L. W. Meyer. Hamb. 1823. Th. 1. p. 292.

**) Shakspere's Scholar. London u. Newyork 1854. p. 431.

ein einziges Mal für die Bezeichnung Othello's den Ausdruck eines Ethiopian oder Ethiop, wiewohl ihm diese Worte geläufig waren.*) Dagegen bezeichnet Jago den Mohren spottweise als ein Berberroß, ein Ausdruck, der den Engländern damals sehr nahe lag, weil schon unter Heinrich VII. die Einführung von Hengsten aus der Berberei zur Veredelung der Pferdezucht in England begonnen hatte und bis zur Feststellung der englischen Vollblutrace fortgesetzt wurde. Ferner sagt Jago (Act IV. Sc. 2) ausdrücklich, Othello sei im Begriffe, nach Mauritanien zurückzukehren. Endlich ist in Anschlag zu bringen, daß Shakspere, mögen wir seine geographischen und ethnographischen Kenntnisse anschlagen wie wir wollen, gar nicht auf den Gedanken kommen konnte, den Othello seiner Imagination für einen Neger zu halten. Was wußte der Engländer damaliger Zeit überhaupt von dem Wesen eines Aethiopiers? Die Begriffe über die Bewohner des inneren Afrika und der Goldküste verloren sich damals in das Märchen- und Fabelhafte. Dahin gehört, was Othello von Anthropophagen und Männern, deren Kopf unter ihren Schultern steht, ausspricht. Nicht daß er zu ihnen gehört, sondern das Unglück gehabt habe, mit ihnen in Berührung zu kommen. Bekanntermaaßen begann die Ueberführung der Neger von der Goldküste nach Virginien, als willenlose Sclaven, erst nach Shakspere's Tode, eine Maaßregel, die nur in der allgemeinen Anschauung der Engländer von der tief untergeordneten Stellung dieser Nationalitäten ihren Grund haben konnte. Wie sollte es denkbar sein, daß Shakspere einen Abkömmling derselben in dem Lichte seines Othello sich vorzustellen vermocht oder darzustellen gewagt hätte? Welchen Sinn sollte es haben, daß sich ein Neger, wie ihn ganz England damals

*) conf. Two G. o. V. II. 6. Much ado V. 4. M. S. N. Dr. III. 2. L. l. l. IV. 3. As you like it IV. 3. Perikles II. 2. K. u. J. I. 5. M. W. o. W. II. 3. W. T. IV. 3.

zu denken und anzuschauen gewohnt war, gleich Othello, seiner königlichen Ahnen rühmte, um seine Ebenbürtigkeit mit der Tochter eines venetianischen Edlen und Senators geltend zu machen? Dagegen waren den Engländern wie den Venetianern die Söhne des nördlichen Afrika von Alters her bekannt. Die Traditionen ihrer althergebrachten künstlerischen und wissenschaftlichen Bildung waren diesen wie jenen nicht fremd. Man wußte von ihren kriegerischen Tugenden zu erzählen. Maurische, wie jüdische Aerzte gehörten weder auf dem Continent noch in England zu unerhörten Erscheinungen. Auch commercielle Verbindungen bestanden trotz der Unsicherheit des Verkehrs zwischen England und der Nordküste von Afrika, wie es die schon gedachte Einführung von Pferden aus der Berberei beweist.

Doch wozu, so könnten Sie leicht fragen, diese genaue Widerlegung einer seit langer Zeit feststehenden Anschauung? Ist es nicht gleichgültig, ob man Othello für einen Mauren oder Neger hält? Ich glaube das Gegentheil. So wie überall Shakspere's Fictionen auf der äußersten Grenze des Wahrscheinlichen und Möglichen stehen und nichts bedenklicher oder selbst für ihr Verständniß gefährlicher ist, sie nur um eine Linie weiter auszudehnen, so ist es auch hier der Fall. Daß sich ein Mann maurischer Abkunft in Sitten und Gewohnheiten zu einem Europäer umbildet, ist unter den allgemeinen nationalen, sowie unter den besonderen Umständen der Küstenländer des Mittelmeeres in damaliger Zeit nichts Unglaubliches, geschweige denn etwas Unerhörtes. Schon diese Wahrscheinlichkeit liegt weit ab von der Vorstellung eines zum Europäer oder Venetianer verwandelten Aethiopiers. Noch unglaublicher werden für einen Neger alle anderen Umstände, unter denen Othello auftritt. Der Fremde war allerdings in den Kriegsdiensten der Republik Venedig vor dem Einheimischen begünstigt. Man fürchtete, dieser könne eine zu

große politische Macht gewinnen und sich mit Hülfe seines Familienanhanges zum alleinigen Herren des Staates aufwerfen, wogegen der im Gemeinwesen isolirte Fremde bei einem solchen Versuche den Widerstand des ganzen Adels gegen sich haben würde. Daß aber der Senat einen Neger, den Sohn einer Nation, die damals für den Typus der äußersten Culturunfähigkeit galt, bis zum Befehlshaber der Truppen sollte befördert, ihm die Vertheidigung eines der drei venetianischen Königreiche gegen die Türken anvertraut haben, daß ein Neger, wenn auch unter der allgemeinen Beschränkung der Fremden, in die Gesellschaft der Nobili aufgenommen, und dadurch in den Stand gesetzt worden sein sollte, die Neigung einer edlen Venetianerin zu gewinnen, das Alles rückt die ganze Begebenheit so weit in das Reich der Fabel, wie es keineswegs in der Absicht des Dichters lag.

Maler, Zeichner und Bühnenkünstler haben daher in hohem Grade Unrecht, wenn sie sich nicht blos darin gefallen, Gesicht, Hände und Haare Othello's so sehr als möglich den Aeußerlichkeiten eines Negers ähnlich vorzustellen, sondern sogar in der phantastischen Gestaltung des Costums mehr einen europäisirten Bewohner des inneren Afrika, als einen Mann von maurischer Abkunft zu versinnlichen suchen. Welchem Hohn und Spott des Pöbels, welcher Begegnung des Senats würde sich wohl ein venetianischer General ausgesetzt haben, wenn er es gewagt hätte, sich in einem Costüme zu zeigen, in welchem ich Bühnenvirtuosen auf unsern Theatern habe auftreten sehen?

Nun legen freilich manche, und selbst erleuchtete Ausleger Shakspere's auf den Abstand der Herkunft, der nationalen Sitte und des angestammten Temperamentes Othello's von dem Standpunkte Desdemona's, als einer fein gebildeten Venetianerin, großes Gewicht. Sie finden dafür auch in mehreren Auslassungen Jago's über das Unnatürliche dieser

Verbindung befriedigende Anhaltepunkte. Man liebt sogar noch weiter zu gehen, indem man die Erregbarkeit Othello's zu der höchsten Wildheit der Leidenschaft in den Anlagen seiner Race für begreiflich und natürlich hält. So viel Wahres auch in diesen Bemerkungen liegt, so ist es darum nicht nöthig, in Othello einen Neger zu sehen. Als Mitglied einer anderen Nationalität ist sein Abstand von Desdemona schon groß genug. Auch von dem Mauren ist eine sanfte oder apathische Gemüthsart nicht zu erwarten. Dazu kommt seine Gewohnheit an ein kriegerisches Leben bis zu dem vorgerückten Alter des Mannes, in dem er Desdemona jedenfalls an Jahren weit voraus ist. Das Alles genügt, um in seiner Verbindung mit einer jugendlich schönen, edel geborenen und in den feinsten Sitten der Gesellschaft erzogenen Venetianerin, die, nachdem sie viele ehrende Anträge ausgeschlagen, sich in reiner Liebe selbst angeboten hat, ein Glück der wunderbarsten und seltensten Art zu sehen. Jede Erhöhung des Colorits in diesem Gemälde, jede Erweiterung der fein gezogenen Linien in dieser Zeichnung kann nur zum Nachtheile des Ganzen ausfallen. Wollend oder nicht wollend hat der Dichter die Töne seiner Darstellung so meisterhaft geordnet, daß wir ohne allen willkürlichen Zusatz unserer auslegenden Kritik schon in der Exposition des ersten Actes eine Situation vor uns sehen, von der die Alten hätten sagen können, sie sei geeignet, den Neid der Götter zu erwecken. Alle Elemente irdischer Befriedigung und Glückseligkeit sind in den Gemüthern Othello's und Desdemona's vor uns ausgebreitet, aber neben und zwischen ihnen liegen zugleich die Ahnungen von Gefahren und einem feindlichen Schicksale; eine Exposition, in der alle Erfordernisse dramatischer Ansprüche mit meisterlicher Hand erfüllt sind.

Doch um das richtig und erschöpfend zu fassen und zu würdigen, ist es nicht hinreichend, sich an die Aeußerlichkeiten

in den Begebenheiten und den persönlichen Erscheinungen zu halten. Das Unnatürliche der Verbindung spielt allerdings eine Rolle in dem tragischen Schicksale der Personen. Nicht Jago allein, auch Brabantio spricht es mit klaren Worten aus. Sein Verdacht, daß der Mohr Zaubermittel zur Erreichung seines Zweckes gebraucht habe, ist ein bekräftigender Beweis für diese Anschauung. Die heimliche Verheirathung Desdemona's mit dem Mohren wider den Willen des Vaters gehört ebenfalls dazu. Doch indem man in ihr ein primitives Motiv für ihren tragischen Untergang sucht, geht man schon zu weit. Unrichtig ist es ferner, wenn man von dem Fluche des Vaters spricht, der auf dieser Verbindung ruhe. In der ganzen Scene zwischen Brabantio, Desdemona und Othello kommt kein Wort vor, das einem Fluche gliche. Er sagt vielmehr, Gott sei mit dir, und giebt dem Mohren ausdrücklich die Hand seiner Tochter mit der Versicherung, daß er sie ihm verweigert haben würde, wenn er sie nicht schon hätte. Was nun folgt, ist der Ausdruck des tiefsten natürlichen Grames, aber gleicht nichts weniger als einem Fluche. Auch die Warnung Brabantio's, Desdemona habe ihren Vater betrogen, der Moor möge sich vorsehen, daß er nicht auch von ihr hintergangen werde, ist von prophetischer, aber nicht von ausschließlich wesentlicher Bedeutung. Endlich ist Alles, was wir von des Mohren äußerer Erscheinung erfahren, sein wunderbares Schicksal, sein soldatisches Wesen, seine, wiewohl nur scheinbare, Fassung in dem Besitze eines Glückes, von dem er selbst überrascht ist, nicht blos zur müßigen Ausschmückung bestimmt und verdient beachtet zu werden. Ich gebe selbst zu, wie es schon angedeutet worden, daß wir ahnen dürfen, der südliche Himmelsstrich seiner Heimath habe nicht blos seine Hautfarbe gebräunt, sondern auch seinem Temperamente eine größere Entzündbarkeit für leidenschaftliche Aufwallungen eingeflößt. Aber alle diese Einzelheiten hätten

nicht zur Herbeiführung der Verwickelung und ihrer furchtbaren Katastrophe hingereicht, ja, die Begebenheiten selbst, welche wir schon in der Exposition als ausgemacht vor uns sehen, würden nicht möglich gewesen sein, wenn nicht in den innersten Tiefen der Gemüther aller handelnden Personen ein gemeinsames Motiv als Hauptquelle dazu gedient hätte.

Indem ich dieses zu bezeichnen versuche, kann ich um so mehr auf die Uebereinstimmung fast aller früheren Ausleger rechnen, als kaum Einem die eigenthümliche Treuherzigkeit, die unbefangene Offenheit und arglose Biederkeit entgangen ist, welche das eigentliche Wesen von Othello's natürlichem Character ausmachen. Es bedurfte nur noch des Anerkenntnisses, daß diese ursprüngliche Eigenschaft oder Färbung des Characters, für die wir allerdings oft vergeblich nach einem erschöpfenden Namen suchen, weil sie sich unter den verschiedensten Schattirungen darstellt, allen handelnden Personen dieses Drama's, mit Ausnahme Jago's, gemeinsam ist, um sich davon zu überzeugen, daß, gleichwie in allen Dramen Shakspere's, auch hier eine bestimmte Atmosphäre, eine gemeinsame Strömung der Gemüther vorherrscht, und dadurch aus dem Inneren derselben heraus, nicht auf magischem noch dämonischem, sondern auf dem natürlichsten Wege, über die Schicksale aller Betheiligten gebietet. Der Grundzug in Othello's Character, der sich auf fascinirende Weise uns darstellt, indem er seine wunderbaren Erlebnisse und wie er Desdemona's Herz durch Mittheilung derselben gewonnen habe, erzählt, verklärt sich in dieser zu der rührendsten Erscheinung weiblicher Unschuld und Liebe. Und doch steht im Hintergrunde dieser Gemüthsart von reinem Golde die Gefahr, daß sie, in Unbedachtsamkeit umschlagend, zur Herausforderung des Schicksals verleiten und dadurch zum Quell unendlicher Leiden werden könne. Auch Brabantio hat seinen Theil an dieser Grundeigenschaft. Er hat seiner Neigung für

Othello nachgegeben, und mit argloser Unbedachtsamkeit die Möglichkeit übersehen, daß im Herzen seiner Tochter eine gleiche Anziehungskraft zur Macht der Liebe führen könne; um so heftiger seine Ueberraschung und um so tiefer sein Schmerz, der ihn aber doch nicht dazu verleitet, seinen Fluch auf die Tochter zu schleudern. In Roderigo gestaltet sich eine ähnliche Gemüthsstimmung zur einfältigen Leichtgläubigkeit, und wie er von Jago betrogen wird, ist nur ein verschobenes Spiegelbild des Verhältnisses von diesem zu Othello. Cassio ist ebenfalls von treuherzig gutmüthiger Natur. Daß er zum Raufbold in der Trunkenheit wird, ist eine häufig vorkommende Erfahrung, nach welcher sich die Natur der gutmüthigsten Menschen unter dem Einflusse des Weinrausches in das Gegentheil verkehrt. Er schlüpft unter der Wucht des Verhängnisses nur durch seine Unbedeutendheit mit einer heilbaren Verletzung durch. Selbst Emilie, die Shakspere nicht ohne poetische Absicht aus einer unbetheiligten Freundin in die vertraute Dienerin und zugleich zum Gegensatze Desdemona's umgewandelt hat, vertritt eine Schattirung der natürlichen, zugleich aber auch unbedachtsamen Unbefangenheit des Gemüthes. Ohne diese, allerdings auf einer weit tieferen Stufe stehende Eigenschaft würden wir sie uns schwer als die Gattin Jago's denken, wir würden uns nicht ihre leichtsinnige Auslieferung des Taschentuches an ihren Mann, und endlich nicht das naive Eingeständniß ihrer Verführbarkeit erklären können. Aber sie hat wenigstens eine allgemeine Kenntniß der Welt vor den meisten der Anderen voraus, und ihr treuherziger Character zeigt sich erst vollständig in den beherzten Vorwürfen gegen Othello nach der Katastrophe. Gerade in der Mitte dieser Persönlichkeiten ist Jago's Auftreten und Handlungsweise vollständig natürlich. Der Dichter warf nicht ohne tiefen poetischen Grund das Motiv seines Hasses gegen Desdemona weg, das in der Novelle auf ver-

schmähten Liebesbewerbungen beruht. Jago konnte und sollte ihm nicht mehr sein, als das personificirte Schicksal, das ähnliche Naturen wie Othello und Desdemona überall mit den schmerzlichsten und grausamsten Erfahrungon bedroht. Selbst seine Zurücksetzung gegen Cassio ist nach dem Wesen von Jago's Character nur ein willkommener Anstoß oder Vorwand für seinen instinctiven Haß gegen Othello; denn dessen Eigenschaften üben auf sein Gemüth durch die unwillkürliche Ehrfurcht, die er dagegen empfindet, einen peinlichen Druck aus. In der scharfsinnigen Besprechung dieses Stückes von Gervinus ist daher die Bemerkung völlig berechtigt, daß Jago die aus der Luft gegriffene Vermuthung von der Untreue seiner Frau mit Othello nur zur Beschwichtigung des Gewissens dient.

Verfolgen wir die vielen Versuche zur Klarlegung von Othello's Character, so begegnen wir häufig der Frage, ob das wesentliche Element desselben in dem Hange zur Eifersucht zu suchen, oder ob nicht wenigstens diese Leidenschaft das Hauptmotiv seiner Handlungsweise sei. So viel ist gewiß, daß Othello's Characterbild nicht der Typus der Eifersucht ist. Andererseits ist es unzweifelhaft, daß ihn Eifersucht zur Ermordung Desdemona's antreibt. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich auf, sobald wir alle Bestandtheile seines mannichfaltigen Characters im Zusammenhange betrachten. Treuherzig, edel, bieder und empfänglich für die feinsten und zartesten Empfindungen ist sein Gemüth von den wunderbarsten Erlebnissen nicht niedergedrückt worden. Es ist vielmehr aus dem Drucke und der Bedrängniß derselben unter gehobenem Ehrgefühle, gestählter Tapferkeit und unter der Ausbildung aller Mannestugenden siegreich hervorgegangen; eine Erscheinung, in welcher die Ungunst seines Aeußeren unter dem Eindrucke von Achtung, Ehrfurcht und Liebenswürdigkeit des Benehmens vergessen werden konnte. Aber

das eine Blatt in dem Buche seiner Seele, das zur Aufzeichnung seiner mannichfaltigen Erfahrungen bestimmt war, damit er daraus die Welt in ihren Verwickelungen, die Menschen nach ihrem Werthe und Unwerthe beurtheilen und kennen lerne, ist leer geblieben. Er hat keinen Maaßstab, um über sich und über Andere erschöpfend zu urtheilen. Mit etwas mehr Kenntniß von sich selbst und seinem inneren wie äußeren Werth würde er nicht des freien Geständnisses Desdemona's bedurft haben, um seiner Liebe zu ihr und der ihrigen zu ihm bewußt zu werden. Er würde nicht mit der Sicherheit und dem Selbstvertrauen, mit welchem er vor dem Senate spricht, jeden Einfluß seiner Leidenschaft für Desdemona auf seine Handlungsweise abgeleugnet haben. Derselbe Mann, der das that, zeigt bei der Landung in Cypern die ganze Verzückung eines liebevollen Bräutigams. Kein Zweifel soll und darf darüber aufkommen, ob er jemals das Gebot von Ehre und Pflicht über seine Liebe hätte vergessen können. Aber die Stelle, wo sein ganzes Wesen tödtlich getroffen werden konnte, lag in dem gleichzeitigen Angriffe auf seine Ehre und den Gegenstand seiner Liebe. Nun wendet sich die volle Macht der Leidenschaft, deren Existenz er als Mann von Ehre leugnen konnte, weil er sich ihrer nicht bewußt war, gegen das angeborene Wesen seines Characters. Es ist nicht möglich, den bitteren und schmerzlichen Kampf, der aus der Verwirrung seines natürlichen Wesens emporquillt, und die Gesinnung der Leidenschaft seinem ursprünglichen Character entgegenstellt, erschöpfender und erschütternder zu schildern. Ob und wie weit die Gluth dieses Kampfes durch das heißere Blut des mauriſchen Afrikaners noch höher angefacht wurde, ist eine Frage, die ebenso in die bewundernde Betrachtung des Gesammtcolorits dieses Drama's gehört, wie die oft aufgestellte Behauptung, daß die glühende Leidenschaft Julia's für Romeo durch ihre Heimath in einem südlichen

Himmelsstrich erklärt werde. In das innerste Wesen des Gemüthszustandes Othello's ist es weit mehr eingreifend, daß seine Eifersucht nicht aus getäuschter Liebe und Zärtlichkeit allein, sondern aus dem Verluste von Ehre, ja sogar von Allem, was ihn mit der Welt verbunden hatte, entsteht. Wenn er von der Rückkehr des Chaos spricht, so kann ich dabei nicht an seinen Rückfall in die Natur eines Wilden denken. Vielmehr stelle ich mir bei diesem Worte und der ganzen Rede, der es angehört, die chaotische Verwirrung aller Gefühle und Empfindungen vor, die bei seiner natürlichen Verfassung von Treuherzigkeit, Vertrauenseligkeit, Wohlwollen und Ehrgefühl sein Glück ausmachten, weil sie friedlich in seinem Inneren ruhten und er keine Ahnung von der Möglichkeit hatte, daß sie aus ihrem Frieden gestört werden könnten. So viel ist wenigstens nach der ganzen Erscheinung zu urtheilen — und darüber hat der Dichter keinen Zweifel übrig gelassen —, daß bei dem furchtbaren Kampfe, welcher dem Entschlusse zur Ermordung Desdemona's und der Ausführung desselben vorausgeht, das Gefühl der gekränkten Ehre eine hervorragende Stimme führt. Man wird sogar zuweilen an das bekannte Stück Calderon's „Don Gutiere, der Arzt seiner Ehre" erinnert, wiewohl es, unter völlig verschiedenen Prämissen concipirt und ausgeführt, kaum in verwandtschaftlicher Beziehung zu Othello steht.

Mit der Anschauung und Ueberzeugung von dem mannichfach gegliederten Character Othello's hängt genau die Beantwortung der vielfach betrachteten Frage zusammen, ob dieses Drama im Gegensatze zu anderen Stücken Shakspere's nicht ein Characterstück, sondern ein Intriguenstück zu nennen sei. Zweierlei ist zuzugeben: Hinge das Schicksal Othello's und Desdemona's nur von Jago's Intrigue ab, so würde der wesentlichste Bestandtheil einer Tragödie, d. i. die tragische Schuld der leidenden und unterliegenden Personen beeinträch-

tigt werden und den Dichter ein unleugbarer Vorwurf treffen. Ferner ist der äußere Schein von dem Vorherrschen der Intrigue über die ganze Verwickelung der Begebenheit nicht in Abrede zu stellen. In beiderlei Beziehung müssen wir uns vor Allem darüber vereinigen, unter welcher Bedeutung wir das Wesen einer Intrigue aufzufassen haben, wenn sie nach allgemeiner Uebereinstimmung als Motiv für eine tragische Begebenheit abzuweisen sein soll. Unter allen Umständen steht es fest, daß von einer tragischen Schuld überhaupt nur dann die Rede sein kann, wenn sie in einer Handlungsweise besteht, zu welcher das betreffende Individuum nach freier Wahl bestimmt worden ist. Gewiß also schließt die willkürliche und vorbedachte Handlungsweise oder Veranstaltung einer oder mehrerer Personen, durch welche ein anderes Individuum der Freiheit des Denkens und Handelns beraubt und dadurch in seinen Untergang getrieben wird, die tragische Schuld aus. Doch daraus folgt nicht, daß in der Tragödie niemals der Einfluß der Arglist, Lüge oder Heimtücke von einem Individuum auf ein anderes zur Beförderung von dessen tragischem Untergang ausgeübt werden dürfe. Nur muß dieser Einfluß in seiner verhängnißvollen Wirkung dergestalt in der engsten Beziehung und Verbindung mit dem individuellen Wesen des leidenden Individuums stehen, daß dieses dadurch nicht unbedingt, sondern nur deshalb in die verhängnißvolle Bahn getrieben wird, weil es demselben in Folge seiner Verblendung in der Leidenschaft, mit anderen Worten, wegen der schon in seinem Inneren erschütterten Freiheit nachzugeben scheint, während es in Wahrheit nur dem Impulse seiner eigenen Gesinnung folgt.

In der Anwendung dieser Vordersätze auf Othello's Verhältniß zu Jago wird Niemand die gewaltige Macht des heimtückischen Einflusses Dieses auf Jenen leugnen wollen. Doch liegt die Frage nahe, ob die Schuld der Intrigue und

ihrer verhängnißvollen Wirkung nur auf Jago laste, oder ob nicht in Othello's individueller Gesinnung, sowie in seiner momentanen Stimmung der wesentliche Grund dieser Wirkung auf seine Handlungsweise liege. Das ungewöhnliche Glück, in welches Othello versetzt war, hatte sein ganzes Wesen zu einer Stimmung angespannt und erhoben, die ihm jedenfalls völlig neu war. Ohne auf seiner ereignißvollen Lebensbahn mehr Erfahrungen gesammelt zu haben, als zu seinem Kriegshandwerke gehörte, befand er sich mit seinem tiefen Gemüthe in einer Region von Empfindungen, die ihm wegen ihrer Neuheit eben so fremd, als für seine eigenthümliche, fast an kindliche Unschuld grenzende Arglosigkeit berauschend sein mußten. Wie tief blicken wir doch in die Erschütterung seines Herzens bei den Worten:

Jetzt sterben wäre wohl das höchste Loos,
Denn meine Seele füllt so reines Glück,
Nichts, fürcht' ich, bringt das dunkle Schicksal mehr,
Was dieser Wonne gleicht.*)

Wir brauchen eben nur diese Scene zu betrachten, um über den bloßen Gedanken an die heimtückische Absicht des Eingreifens in dieses Glück eine sittliche Entrüstung, wie über einen frevelhaften Kirchenraub zu empfinden. Zugleich meldet sich das Gefühl, nur Jago und immer nur wieder ihn zu verdammen. Wir vergessen darüber, wie sich die Gefahr für Othello auf der schwindelnden Höhe seines überschwänglichen Glückes in dieser Ueberspannung von mehrfacher Seite ankündigt. Unter diesen Umständen ist es allerdings nicht zu

*) Act II. Sc. 1. If it were now to die
'T were now to be most happy; for I fear,
My soul hath her content so absolute,
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate.

verwundern, daß Jago, den Othello und jeder Andere für einen redlichen und ehrenhaften Mann hält, dem er das Vertrauen schenkt, ihm den Schutz seiner Gemahlin bei der gefahrvollen Ueberfahrt von Venedig nach Cypern anzuvertrauen, mit einem kurzen Worte in Othello's Gemüthe eine Empfindung erregen kann, wodurch das ganze Gebäude des Glückes erschüttert wird. Es ist nicht zu leugnen, daß der Operationsplan Jago's gegen Othello's Ruhe und Glück mit einer diabolischen Feinheit und Heimtücke angelegt ist. Es ist wahr, daß er alle und die gewaltigsten Hebel zur Erreichung seines Zweckes ansetzt. Die Erinnerung an Othello's Aeußeres und dessen Abstand von seiner Gemahlin, an die Täuschung des Vaters durch die Tochter und vor Allem die Warnung vor der Eifersucht mit der sinnreichen Ausmalung des Wesens dieser Leidenschaft, an welche Othello früher, wie jetzt, ohne diese verhängnißvollen Worte vielleicht kaum gedacht haben würde, das Alles sind so furchtbare Angriffe auf Othello's Gemüth, daß sie auch ohne den Gedanken an dessen südlich heißes Blut für unabwehrbar gelten können. Selbst die cynische Färbung, die sich in Jago's Reden mehr und mehr steigert, ist von Bedeutung für das arglose Gemüth Othello's; jedenfalls war ihm dieser Ton eben so neu und fremd, wie die ganze Bedeutung seines Glückes. Unerachtet dieser gerechten Beschuldigungen Jago's fällt doch auf Othello selbst die Hauptschuld. Das Recht, ihm dieselbe zuzurechnen, beginnt schon in der natürlichen Anlage seines Characters und gewinnt unter den schon angedeuteten Umständen von den wunderbaren oder mindestens ungewöhnlichen Regungen seines Gemüthes immer mehr an Gewicht. Wie bei allen Schöpfungen Shakspere's können wir uns nicht dem Bekenntnisse entziehen, daß es eben nur der einen, mit den ausgezeichnetesten zwar, aber auch sich selbst widersprechenden Eigenschaften, Anschauungen und Empfindungen ausgestatteten Individualität

Othello's bedurfte, um Jago's diabolischen Einfluß geltend zu machen. Es ist Alles geschehen, um uns Schritt vor Schritt daran zu erinnern, daß für jeden Anderen die Abwehr von Jago's Angriffen ein Leichtes gewesen sein würde; und wenn wir uns voller Mitleid für Othello und voller Entrüstung gegen Jago über diese Möglichkeit verblenden und Othello rettungslos, wider seinen Willen, in die Netze Jago's verstrickt zu sehen glauben, so liegt der Grund davon nur in dem Eindrucke, den des Dichters vollendete Schilderung auf unser Gemüth macht. Er liegt in der glänzenden Ausschmückung der Reden Othello's, in dem poetischen Schwunge der ihm unwillkürlich entströmenden Empfindungen gegenüber den herben, aus einer finsteren Welt herübertönenden Auslassungen Jago's. Indem uns jene entzücken und diese empören, nehmen wir selbst eine Parteistellung an und übersehen verzeihlicher Weise die Winke des Dichters, wodurch er uns darauf hinweist, daß trotz der Befangenheit Othello's in einem fast unentwirrbaren Netze seine Freiheit nicht aufgehoben ist. Mit welchem Geschicke benutzt unter Anderen der Dichter jeden Umstand, den er schon in der Novelle fand. Dort stiehlt sich Cassio vor den Blicken Othello's thatsächlich hinweg, als er heimlich an die Hinterthür des Hauses klopft, um Desdemona das Schnupftuch zurückzugeben; ein genügender Grund um des Mohren Eifersucht zu vermehren, nachdem er schon von Jago dazu angereizt worden war. Hier (Act III. Sc. 3) ist seine Entfernung von Desdemona bei Othello's Auftreten unverfänglich und kann von Jago nur deshalb als erster Anknüpfungspunkt für seine Intrigue benutzt werden, weil die Stimmung des Mohren in ihrer Ueberspannung überreizt ist. Wie nahe liegt es ferner, daß Othello bei der Unterredung Jago's mit Cassio (Act IV. S. 1) hervortritt, um nur zu hören, was Beide mit einander sprechen. Ein Wort, das er verommen hätte, würde genügt

haben, um ihn von Jago's Betrug zu überführen. Auch die Art, wie ihm das verhängnißvolle Schnupftuch vor die Augen kommt, ist im Drama mit seinem poetischen Instinkt völlig verschieden von der in der Novelle dargestellt. In dieser wird ihm eine Nachahmung desselben durch ein Fenster gezeigt. Othello war also gar nicht im Stande, sich von dem Betruge zu überzeugen, während er hier nur aufzutreten und eine Erklärung zu fordern brauchte, um das ganze Gewebe zu zerreißen. Eben so sinnreich ist es, daß dieses Taschentuch in dem Drama durch Othello's und Desdemona's Unachtsamkeit verloren wird, während in der Novelle Jago dasselbe auf eine hinterlistige Weise entwendet. Die ganze Verwickelung der tragischen Begebenheit hängt überhaupt in jeder Beziehung an den feinsten Fäden. Und hier ist es besonders, wo die Einmischung von Jago's Verhältniß zu Rodrigo von der höchsten Bedeutung erscheint. Daß bei dem ersten Verhöre Cassio's die Untersuchung des Vorfalles gar nicht bis zu der Frage gedeiht, wer der Mann gewesen sei, der von Cassio geschlagen worden, und was er ihm für Veranlassung dazu gegeben habe, ist ein Umstand, der nur bei Othello's arglosem Wesen möglich ist, während im entgegengesetzten Falle Jago's Schurkerei von Anfang herein hätte entdeckt werden müssen. In welcher Gefahr auch thatsächlich Jago in dieser Hinsicht immerwährend schwebt, können wir errathen, als Roderigo (Act IV. Sc. 2) in seinem gerechtfertigten Mißtrauen droht, sich unmittelbar an Desdemona zu wenden. Ein Funken dieses Mißtrauens in Othello's Seele gegen Jago würde ihn und Desdemona gerettet haben. Von der sinnreichsten zugleich und erschütterndesten Bedeutung ist der Kampf Othello's vor der Ausführung des Mordes. Handelt es sich überall bei einer tragischen Begebenheit um eine Katastrophe, welche nicht vom Zufalle noch von dem Zwange einer anderen Person, sondern nur von der aus dem Inneren des Indi-

viduums kommenden Bestimmung abhängt, so konnte diesem wesentlichen Erfordernisse nicht erschöpfender genügt werden. Noch bis zum letzten Moment dieser furchtbaren Scene sind die Fäden nicht abgeschnitten, durch welche Othello und Desdemona zu retten waren. Diese vor unsere Augen mit poetischer Meisterschaft gelegte Möglichkeit ist es eben, was mit tiefer Rührung von Furcht und Mitleid in unser Gemüth auf das Schmerzlichste eingreift. Ich gebe die jedem Beschauer nahe liegende Verblendung und Ueberstimmung des ruhigen Urtheils unter den gewaltigen Tönen zu, welche der Dichter hier aus dem Instrumente seines Ingeniums herausgreift. Aber ich wage zu behaupten, daß diese Katastrophe nur in dem Inneren Othello's ihre Nothwendigkeit findet. Hat ihn auch Jago's dämonische Ueberredungskunst zu dem Entschlusse getrieben, so liegt der Grund davon nur in seiner individuellen Gemüthsart und Gesinnung. Und in des Dichters freier Verwandelung derjenigen Katastrophe, welche ihm die Novelle angab, in diese Gestalt liegt ein unwiderleglicher Beweis für seinen poetischen Tact nach dieser Richtung hin. Ich weiß nicht, ob ich den Bericht der Novelle, nach welcher nicht Othello, sondern Jago mit einem Strumpfe, der mit Sand angefüllt ist, den Kopf Desdemona's zerschmettert, und dann Beide den Leichnam unter der einstürzenden Decke des Schlafzimmers vergraben, für grausamer halten soll, als die Darstellung des Drama's. Unzweifelhaft aber ist diese in tragischer Hinsicht von weit tiefsinnigerer Bedeutung.

Das Letzte und, wie es Vielen scheint, das Schwerste, ist endlich die Frage, ob und welche tragische Schuld auf Desdemona falle. Sucht man nach einem Anhalte in der Moral, und meint man, eine tragische Schuld könne nur in einem Vergehen gegen diese beruhen, so kann man sich mit dem von Vielen beliebten Auswege begnügen, daß Des-

demona von der Strafe für ihre gegen Sitte und Herkommen, wider des Vaters Willen, mit Othello geschlossene, heimliche Ehe habe betroffen werden müssen. Doch faßt man damit überhaupt den Begriff der tragischen Schuld irrthümlich auf und überspringt in Folge dessen das wichtigste Moment, in welchem ihre tragische Schuld wesentlich wurzelt. Denn so wie überall die nach außen hin wirkende That nur dann für die Veranlassung zu einer tragischen Verwickelung und Entscheidung dienen kann, wenn sie aus der inneren Quelle des Individuums entspringt, durch welche sich dasselbe zu einer tragischen Erscheinung gestaltet, so ist auch bei Desdemona die Gesinnung, welche, aus ihrem natürlichen Wesen hervorgehend, ihre Handlungsweise bestimmt hat und durch das ganze Drama hindurch bestimmt, der eigentliche Boden ihrer tragischen Schuld und ihres tragischen Unterganges. Wir fühlen hingebend mit Julia die Berechtigung der Gluth ihrer Leidenschaft für Romeo, für Cordelia ihre jungfräulich-zarte Zurückhaltung gegen den leidenschaftlichen Vater und ohne ihnen deshalb von Haus aus eine moralische Verschuldung beizumessen, dürfen und müssen wir doch davor zittern, daß beide Individuen unserer Theilnahme das Schicksal auf eine verhängnißvolle Weise herausfordern. Was kann es Rührenderes geben, als die Erscheinung Desdemona's in der Erzählung Othello's? Daß sie, von der Macht der Liebe zu diesem Manne getrieben, über alles Aeußere seiner Person, über die Sitte ihres Landes, ihre Geburt und endlich über die Einwilligung ihres Vaters hinwegsieht, wer wäre im Stande, ihr einen Vorwurf von der Seite der Moral daraus zu machen? Aber trotzdem ist diese Thathandlung nicht an sich selbst, wohl aber deshalb die nothwendige Veranlassung zu ihrem tragischen Schicksale, weil sie aus der Quelle einer Gesinnung entspringt, mit welcher sie alle tödtlichen Pfeile desselben unbewußter Weise auf sich herausfordert. Die un-

endlich rührende Tiefe ihrer weiblichen Unschuld mußte sich eben an der Härte der Welt und im Besonderen an der Welt ihrer Umgebung und ihrer Erlebnisse auf tragische Weise brechen. Ueber ihre Unfähigkeit in dieser Eigenschaft jene zu fassen, liegen uns die deutlichsten Winke vor in der Scene, wo sie den Boden von Cypern betritt (Act II. Sc. 1). Wem sollte nicht ein heimliches Grauen beschleichen, wenn er diese engelreine Seele in vertraulich-scherzender Weise mit Jago sprechen hört, da wir doch von seiner heimtückischen Absicht genug wissen, um ihn in der Nähe Desdemona's für furchtbar zu halten. Ihre Duldung Jago's wegen seiner geselligen Talente ist zwar kein Grund zum Vorwurf, eben so wenig wie ihre Verblendung über seinen verwerflichen Character, aber sie ist doch einer von den vielen feinen Fäden, aus denen das Netz ihres Verhängnisses nicht ohne ihre Verschuldung geflochten wird. Dasselbe gilt von ihrer Vertheidigung Cassio's, einem Irrthume der unschuldigsten Unbedachtsamkeit, der uns ihre Erscheinung liebenswerther macht, wiewohl wir unter den gegebenen Umständen vor seinen Folgen zittern. Am furchtbarsten erscheint uns ihre Unschuld in der Scene, wo Othello sich zum ersten Male in den maaßlosesten Vorwürfen gegen sie ergeht (Act IV. Sc. 2). Wiewohl in Gegenwart ihrer Landsleute und Verwandten von ihrem Gemahle auf rohe Weise gemißhandelt, ist sie dennoch in ihrer Unschuld außer Stande, die ganze Tiefe seiner Gemüthsstimmung zu fassen. Wie sehr sie dazu unfähig war, geht noch schlagender hervor aus ihrer letzten Unterredung mit Emilia (Act IV. Sc. 3). In dieser verhängnißvollen Verblendung vermochte sie freilich nicht den Ton zu finden, in welchem sie ihrem Gemahle antworten mußte. Ich mag es nicht behaupten, aber es ist möglich und wahrscheinlich, daß, wenn sie hätte begreifen können, was Othello von ihr argwöhnte, wenn sie mit der Würde einer tief beleidigten Frau voller Entrüstung gegen

ihn aufgetreten wäre, nach dem Grunde und dem Urheber der Verläumdung geforscht hätte, Othello, der ohnedieß für Rührung und Liebe zu ihr empfänglich war, mindestens außer Fassung, wenn nicht zu einer völlig veränderten Gesinnung gebracht worden wäre. Immer wieder müssen wir uns sagen, ihr furchtbares Schicksal und ihre tragische Schuld lag in dem hohen Grade von Unschuld, Arglosigkeit und Unbedachtsamkeit, die sie zu der verhängnißvollsten Handlungsweise verleiteten, und ohne daß ein sittlicher Vorwurf die Hauptrolle dabei spielte, ihren Untergang unvermeidlich machten, weil diese Eigenschaften gegen die Bosheit der Welt und die Verblendung der Leidenschaft nicht Stand halten können. Endlich aber müssen wir uns fragen, ob sie überhaupt noch leben konnte, nachdem Othello das Gegentheil davon geworden war, was ihre Liebe erregt hatte. In ihren Worten vor dem venetianischen Senat liegt das offene und zugleich jungfräulich-heroische Bekenntniß, ohne Rücksicht auf alle anderen Bande der Familie und des Herkommens, mit diesem Manne leben und sterben zu wollen und zu müssen. Der Othello aber, für den sie dieses Bekenntniß ablegte, war thatsächlich moralisch todt, ohne daß seine Wiederauferstehung möglich war. Wenn gleich, wie wir gesehen haben, die Fäden der Versöhnung mit seinem ursprünglichen Wesen nicht abgeschnitten waren, so war er doch nicht mehr im Stande, sie zu ergreifen und in sein früheres Leben zurückzukehren. Desdemona's verhängnißvolles Schicksal war vollendet und ihr Tod eine tragische Nothwendigkeit.

Ich hoffe, Sie werden mir zugestehen, daß meine Auslegung nicht den Vorwurf der Subjectivität verdient, sondern mit der Erscheinung des ganzen Drama's übereinstimmt. Nur vergessen Sie nicht, daß ich stets nur von dieser und nirgends davon rede, was der Dichter mit bewußter Absicht gewollt habe. Wie ich schon früher bemerkte, drängt sich in

diesem Stücke allerdings mehr als in irgend einem anderen die Vermuthung einer bewußten Intention auf. Keine unter seinen Schöpfungen hat weniger mit bedeutsamen öffentlichen oder Staatsangelegenheiten zu thun, als dieses Drama. Es beschränkt sich völlig auf die persönlichen Verhältnisse der handelnden Personen. Daher hat man vielleicht nicht Unrecht gehabt, es in die Kategorie der bürgerlichen Trauerspiele zu stellen. Möglicherweise ist auch dieser Beschränkung die Eigenthümlichkeit einer Characteristik zuzuschreiben, die mehr als anderswo auf eine reflectirende Anschauung der Welt rathen läßt. Das führt mich zu der schon flüchtig angedeuteten Vermuthung zurück, daß auf diese Tragödie der Vorgang Ben Jonson's nicht ohne Einfluß gewesen sein könne. Die scheinbar capriciöse, wenn gleich aus natürlichen psychologischen Prämissen erklärliche Sinnesart von Jago scheint am meisten dazu Anlaß zu geben. Auch das halte ich für einschlagend, daß dieses Characterbild bis auf den letzten Rest erschöpft und dadurch der Schluß selbst zu lang ausgedehnt scheint. Verwunderlich ist es daher nicht, wenn das ganze Gemälde nicht blos durch die Herbigkeit des Stoffes, sondern auch durch die Ausführung der Details einen beengenden Eindruck macht. Man kann selbst zugeben, daß der Dichter mit der Intrigue ein verwegenes Spiel treibt, und es würde daher nichts gefährlicher scheinen, als dieses Drama zum Muster aufzustellen. Dazu gehört es zu sehr nur der einen Zeit an, welche an solche Stoffe und diese Behandlungsweise gewöhnt war, und auf unsere Zeit, die für diese wie für jene das Verständniß und den Geschmack verloren hat, kann und wird es immer um so verletzender wirken, je weniger die ganze Tiefe seiner inneren poetischen Bedeutung bei der Aufführung erschöpfend zu fassen ist. Demungeachtet aber ist diese Tragödie eines der größten und bewunderungswürdigen Monumente der dramatischen Literatur.

Selbst über den Aeußerlichkeiten, die auf den ersten Anblick für Schwächen gehalten werden, oder verletzend wirken könnten, schwebt das große Ingenium Shakspere's mit tief eindringender Intuition in die innersten Geheimnisse des menschlichen Seelenlebens und mit der Kraft eines ordnenden Geistes.

welche diesem Chronisten nach Ausweis zuverlässigerer Geschichtsschreiber von Schottland zur Last fallen, nicht verantwortlich gemacht werden. Macbeth's tapfere Ueberwindung des aufständischen Macdonwald und der Norweger, seine und Banquo's Begegnung mit den Hexen auf der Haide, Duncan's Ermordung in Inverneß, die Wiedereinsetzung Malcolm's mit Hülfe Englands und Macbeth's Tod von der Hand Macduffe's hat der Dichter dieser Quelle entlehnt. Nur hielt er sich nicht an diese eine Stelle in Holinshed's Chronik. Hinsichtlich einiger Details bei der Ermordung des Königs benutzte er die Berichte desselben Chronisten aus einer um 80 Jahre früheren Zeit. Die poetischen Bilder der wunderbaren Naturerscheinungen, welche den Tod des Königs im Drama begleiten, gehören der Erzählung Holinshed's von der Ermordung des Königs Duffe durch Donwald an. Bei dieser Gelegenheit soll eine langandauernde Finsterniß eingetreten sein, die Rosse des Königs sollen sich mit rasender Wuth unter einander angefallen und zerfleischt, und man will gesehen haben, wie ein edler Falke von einer Eule gegriffen und niedergezogen worden.*) Auch in der Characterschilderung der einzelnen Personen folgt Shakspere nicht mit derselben Treue seiner Quelle, wie in den meisten Theilen seiner Historien. In dieser tritt Macbeth von vorneherein weit wilder und barbarischer auf, als in dem Drama. Demungeachtet regierte er nach seiner Usurpation beinahe sechszehn Jahre hindurch mit umsichtiger Kraft, und stellte daher viele Mißbräuche ab, welche sich in Folge der Schwäche des Königs Duncan eingeschlichen hatten. Nur gegen Ende seiner Laufbahn ergab er sich einer solchen Grausamkeit und Willkür, daß er seinen Sturz veranlaßte. Bei dieser Gelegenheit wird

*) Am ausführlichsten sind die Quellen abgedruckt: Macbeth von W. Shakspere, erklärt von Wilh. Wagner. Leipzig 1872.

auch in Holinshed seines erneuten Verkehrs mit den Hexen und der trügerischen Prophezeihungen gedacht, welche Shakspere benutzt hat. Von der Theilnahme der Lady an dem Verbrechen finde ich nur die flüchtige Andeutung, daß sie ihn dazu angetrieben habe. Am meisten weicht das Drama von der chronistischen Ueberlieferung ab hinsichtlich der Stellung, welche Banquo einnahm. Nach derselben war er keineswegs so rein von Schuld, wie ihn der Dichter schildert. Wilh. Wagner will nach der Anspielung Shakspere's auf die Abstammung des damaligen Königshauses von Banquo an die Möglichkeit glauben, daß Jacob selbst zu der Abfassung dieses Stückes Veranlassung gegeben habe.*) Auch die Erwähnung der erblichen Eigenschaft der Könige von England, Aussätzige zu heilen, soll darauf zu deuten sein. Denn Jacob I. schmeichelte sich allerdings im Besitze derselben zu sein. Es scheint indessen zu dieser Vermuthung kein genügender Grund vorzuliegen; und die Schilderung Banquo's in dem milderen Lichte, in dem ihn Shakspere darstellt, wird schon genügend durch die Absicht, dem Könige zu gefallen, erklärt.

Vor längerer Zeit hat man es für glaublich gehalten, daß außer jener Quelle ein Stück Middleton's unter dem Titel „the witch" Shakspere hinsichtlich einiger Stellen in der Darstellung der Hexen und sonstwie als Anlehnung gedient habe. Wiewohl die Frage zur Zeit für erledigt gelten kann, hat sie dennoch in Bezug auf das Verhältniß Shakspere's zu seinen Zeitgenossen und dieser zu ihm zu viel Interesse, um unbeachtet bleiben zu können. Während die Bearbeitung Macbeth's, welche Davenant kurz nach der Restauration aufführen ließ, den Kritikern längst bekannt war, wußte man noch nichts von der Existenz dieses Stückes von Middleton. Man konnte daher mehrere Hexenchöre in der-

*) a. a. O. Einleitung XII.

selben für Davenant's Erfindung halten. Als aber Middleton's Drama um 1779 wieder bekannt wurde und mehrere Hexenchöre sich in demselben fanden, wendete sich die Aufmerksamkeit der Kritiker auf diese neue Entdeckung. Allerdings ließen sich auch mehrere Stellen in diesem Stücke nachweisen, die als Parallelstellen aus Macbeth angesehen werden konnten. Daraus entnahm Steevens die Veranlassung zu der Aufstellung, daß Shakspere dieses Drama zum Anhalt oder gewissermaaßen zur Vorarbeit gedient habe. Malone dagegen widersprach derselben aus Gründen, die uns sofort unserem Hauptzwecke zuführen werden.

Diese Tragicomödie, wie Middleton seine Arbeit betitelt, liefert einen schlagenden Beleg für das Vorherrschen der damaligen Mode in dramatischen Compositionen. Der Stoff der Haupthandlung ist einer Ueberlieferung der italienischen Geschichte des Mittelalters entlehnt. Die Geschichte des Lombardenkönigs Alboin, der auf Anstiften seiner Gemahlin Rosamunde ermordet wurde, bildet den Hauptinhalt; er hatte sie genöthigt, ihm in einem Becher Bescheid zu thun, den er zum Andenken an den Sieg über ihren Vater, den von ihm erschlagenen Gepidenkönig Kunibert, aus dessen Schädel hatte herstellen lassen. Der Stoff ist aber auf die abgeschmackteste Weise verstümmelt und wiewohl manche Eigenheiten mit geschickter Technik ausgearbeitet sind, bietet dieser Umstand gleich vielen anderen genügenden Anhalt von dem kurz nach Shakspere's glänzendster Periode zunehmenden Verfall der englischen Dramatik. Dieselbe Zusammenhangslosigkeit in den Begebenheiten, dieselbe Oberflächlichkeit in den Characteren, dieselbe Rohheit in der Erfindung, Rücksichtslosigkeit auf Sitte, Anstand und Wahrscheinlichkeit und die vorherrschende Begierde nach plumpen Ueberraschungen, wie in anderen Stücken untergeordneter Gattung, bezeichnet dasselbe schon genügend als ein Product des weit vorgeschrittenen Verfalles. Die Hexen

selbst, die doch nach dem Titel für einen hauptsächlichen Theil der Handlung gelten sollten, haben durchaus keinen entscheidenden Einfluß auf den Gang der Handlung, deren Knoten am Schlusse durch einen unmotivirten Zufall auf absurde Weise zerhauen wird. Was ihnen zur Ausstattung dient, ist nach A. Dyce aus Reginald Scott's Discoveries of Witchcraft abgeschrieben, und die einzige Zugabe aus der Erfindung des Verfassers bildet die Fiction eines Sohnes der Oberhexe Hecate, ein Geschöpf von ungeschlachter Abgeschmacktheit.

Inmitten dieses Machwerks finden sich allerdings, abgesehen von dem nutzlosen dämonologischen Beiwerke, einige Reminiscenzen an ähnliche Gedanken in Macbeth. A. Dyce hat in seiner Ausgabe von Middleton's Dramen (London 1840) auf einige derselben in den Noten aufmerksam gemacht.*) Doch alle diese Anklänge lassen deutlich durchfühlen, daß sie, sei es mit Absicht, sei es nach unwillkürlicher Erinnerung aus Shakspere's Macbeth entlehnt sind. Sie stehen mit den Reden, zu denen sie gehören, durchaus nicht in einem natürlichen Zusammenhange. Das würde schon genügen, um the Witch von Middleton für eine neuere Schöpfung als Macbeth zu halten, wenn nicht ein anderer gewichtigerer Grund hinzuträte. Das ganze Drama trägt in seinen vorherrschenden Mängeln und seinen geringen Vorzügen den unverkennbaren Stempel der Verwandtschaft mit den Dichtungen von Beaumont und Fletcher aus ihrer späteren Zeit. Da nun nach dem Zeugnisse der angesehensten Kritiker Middleton um das Jahr 1613 begann, mit diesen weit talentvolleren Dramatikern gemeinsam zu arbeiten, ist nicht der mindeste Grund vorhanden, um zu bezweifeln, daß dieses Stück nicht vor diesem Jahre, also mindestens vier Jahre später, als Shak-

*) Wilh. Wagner giebt in der Einleitung zu seiner Macbethausgabe (p. XX) eine Liste davon, die aber lange nicht vollständig ist.

spere's Macbeth entstanden ist. Daher fällt das Bedürfniß weg, auf den Nachweis einzugehen, welchen Charles Lamb in seinen Specimens of engl. dram. Poetry von dem weiten Abstande der Middleton'schen Hexenfictionen von denen in Shakspere's Macbeth giebt. Wir lernen aus diesem Vorkommnisse nur von Neuem, wie auch auf die untergeordneten Geister Shakspere's Vorgang einen Einfluß ausübte, wie aber alle mit dem Bemühen, ihre Schwingen zu einem gleich genialen Fluge zu entfalten, ihre Schwächen desto mehr an den Tag legen. Und bedrückend ist es zugleich zu sehen, wie schon den nächsten Nachfolgern und Zeitgenossen Shakspere's das Verständniß für seine poetische Größe abging.*) In ähnlichem Lichte stehen die Hexenscenen in Ben Jonson's Mask of the Queens aus dem Jahre 1609 oder 1610. Sie sind daher viel mehr aus diesem Gesichtspunkte als aus dem einer persiflirenden Absicht gegenüber von Shakspere zu betrachten.

Man hat vermuthen wollen, Shakspere sei zur Bearbeitung dieses Stoffes mittelbar durch einen zeitweiligen Aufenthalt in Schottland veranlaßt worden. Es ist allerdings gegründet, daß Schauspieler von der Truppe der Königin, sowie von der des Lord Chamberlain zu wiederholten Malen theatralische Vorstellungen in Perth, Edinburg und Aberdeen gegeben haben. So wahrscheinlich aber auch die Betheiligung Shakspere's dabei erscheint, so ist doch auf der anderen Seite die Unwahrscheinlichkeit seiner Abwesenheit von England zu

*) Nach der Meinung der Mrs. Clarke und Wright (Clarendon Press edition of Macbeth) soll die vorliegende Tragödie die Umarbeitung eines Shakspere'schen Stückes durch Middleton sein (cf. Shakspere a critical study of his mind and his art by E. Dowden. p. 245). Diese Aufstellung, die von Fleay in den Transaction of the new Shakspere-Society vertheidigt werden soll, würde, wenn sie überhaupt einen Werth hat, einer genaueren Prüfung bedürfen, ehe sie besprochen werden könnte.

den Terminen, wo diese Aufführungen Statt gehabt haben, erwiesen worden. Charles Knight vertheidigt jene Annahme am eifrigsten und ausführlichsten.*) Er bringt damit ein Attentat in Verbindung, das am 5. August 1600 von dem Earl of Gowrie und seinem Bruder Master of Ruthven gegen König Jacob zu Perth gemacht worden. Wiewohl einige Details dieses verbrecherischen Versuches gegen die Freiheit oder das Leben des Königs, bei welchem beide Brüder ums Leben kamen, mit Einzelheiten in der Tragödie Macbeth zusammenzutreffen scheinen, hat doch diese Anführung nur eine geringe Glaubwürdigkeit. Gerade bei der Absicht des Dichters, dem Könige mit seiner Dichtung einen angenehmen Eindruck zu machen, kann eine bewußte Erinnerung an diese finstere Begebenheit kaum in seinem Sinne gelegen haben. Ein größeres Gewicht würde auf den Nachweis von des Dichters persönlicher Bekanntschaft mit Oertlichkeiten, welche in dem Drama berührt werden, zu legen sein, wenn es sich überhaupt um so specielle Bezeichnungen derselben handelte, daß diese ohne eigene Anschauungen nicht denkbar wären. Auch dadurch sucht Charles Knight für seine Meinung zu gewinnen, daß er in der Darstellungsweise der Hexen und anderer abergläubischer Vorstellungen eine größere Aehnlichkeit mit den in Schottland üblichen Meinungen und Anschauungsweisen, als mit den in England über diese Gegenstände gangbaren Begriffen zu beweisen sucht. Allerdings tritt Shakspere in diesem Drama aus dem Kreise seiner üblichen Darstellungsweise heraus. Das ganze Gemälde ist mit wenigen Ausnahmen in einem düsteren Localton gehalten. Auch erinnert diese durchgehende Färbung unwillkürlich an die Vorstellung, die wir gewohnt sind, uns von Schottland zu machen. Was uns an alten Liedern und Sagen von dorther überliefert

*) Will. Shakspere a biography p. 154 ff.

worden, führt uns weit lebhafter in eine geisterhafte und gespenstische Märchenwelt ein, als englische Ueberlieferungen aus derselben Zeit. Selbst in neueren Schöpfungen lebt diese Eigenthümlichkeit noch fort. Wir brauchen nur an einige Gedichte von Burns zu erinnern. Daneben ist selbst die Geschichte des Landes und besonders des königlichen Hauses reicher als manche andere an Ausbrüchen und Uebergriffen heftiger Leidenschaften. Mit dem größeren Vorherrschen des Gemüthes in nationalen Anschauungen, Sitten und Gewohnheiten der Schotten erscheint auch ein überwiegenderer Einfluß der Phantasie auf Aberglauben, sowie auf Leidenschaften erklärlich und natürlich. Daß Shakspere diese Züge nationaler und climatischer Eigenthümlichkeiten mit genialem Geiste aufgefaßt und täuschend dargestellt hat, wird Niemand in Abrede stellen wollen. Doch wird dadurch die sichere Ueberzeugung, daß dieß nur das Resultat eigener Anschauungen sei, eben so wenig zu gewinnen sein, als die Möglichkeit seiner persönlichen Anwesenheit in Schottland unbedingt abgewiesen werden kann. Es verhält sich damit eben so, wie mit der unleugbaren südlich warmen Färbung derjenigen Darstellungen, die auf italienischem Boden spielen. Seine persönliche Anwesenheit in Italien gleich der in Schottland nicht erschöpfend nachweisen zu können, würde eine weit empfindlichere Lücke in seinem gesammten Lebensbilde sein, wenn dadurch allein der Zusammenhang desselben gestört würde. Da wir aber nur einzelne Bruchstücke davon besitzen, so werden wir hier wie fast bei allen seinen Dichtungen darauf verzichten müssen, die Fäden aufzufinden, durch welche seine poetischen Bilder und Erzeugnisse mit äußeren Erlebnissen in Beziehung stehen. Auch hier kann es sich nur darum handeln, uns des Zusammenhanges der Erscheinung mit den höchsten Wahrheiten des Lebens bewußt zu werden.

Bei wenigen Stücken Shakspere's hat sich dieses Be-

dürfniß in den Gemüthern unserer vaterländischen Welt dringender gemeldet als bei Macbeth. Vor mehr als hundert Jahren (1772) erschien diese Tragödie zum ersten Male auf einer deutschen Bühne. Zu der Einbürgerung auf derselben trug wesentlich bei ihre Aufführung auf der Bühne zu Weimar im J. 1800 nach der Bearbeitung Schiller's. In dem Character des Stoffes und seiner Behandlung liegen mehr, als in manchem anderen dramatischen Gedichte Shakspere's Anknüpfungspunkte für deutsche Anschauungen. Es stellt nicht, wie die großartigen Historien, Ansprüche an unsere Theilnahme für staatliche und nationale Zustände, die uns nicht unmittelbar berühren. Vielmehr sind alle historischen Beziehungen in den Hintergrund gedrängt. Auf diese Weise dienen sie nur als Mittelglieder für die Entwickelung der großen und erschütternden Vorgänge in den Gemüthern der Hauptpersonen, in welchen sich unsere Theilnahme concentrirt. Vielleicht hat auch gerade in der Zeit, als die Bearbeitung Schiller's auf der Bühne zu Weimar erschien, die periodische Stimmung der Gemüther einen Antheil an der beifälligen Aufnahme dieser Tragödie gehabt. Abenteuernde Schwindler hatten gegen Ende des Jahrhunderts durch das Vorgeben ihrer geheimnißvollen Verbindung mit der Geisterwelt die Phantasie Vieler erregt und man hatte daher Geschmack gewonnen an poetischen Behandlungen mystischer Vorstellungen dieser Art. Schiller selbst hatte dieser Neigung nachgegeben durch sein geniales Fragment des Geistersehers. Um so mehr ist es zu verwundern und zu beklagen, daß er bei der Bearbeitung der Tragödie Macbeth die moralisirende Reflexion an Stellen, wo der Phantasie allein das Feld gehören sollte, zu sehr vorwalten ließ. Wie aber auch dadurch oder durch mangelhafte Darstellung dem großen Poem Shakspere's hier und da zu nahe getreten wurde, so hat dasselbe doch immer eine magische Wirkung auf die Gemüther ausgeübt.

Von der Kritik ist daher in zahlreicheren Auslassungen, als über viele andere Stücke Shakspere's, der große poetische Werth dieser Dichtung niemals nur im Geringsten bezweifelt worden. August Wilhelm v. Schlegel ist der Meinung, daß seit den Eumeniden des Aeschylos eine größere Tragödie nicht gedichtet worden. Auch Goethe hat sich bewundernd und verehrend über die Erhabenheit dieser Dichtung ausgesprochen. Unerachtet der fast allseitigen Uebereinstimmung dieser Werthschätzung sind über Form und Wesen derselben Widersprüche, Zweifel und Ausstellungen laut geworden, durch welche, wenn sie gegründet wären, die Berechtigung dieser Würdigung wesentlich abgeschwächt, wenn nicht völlig würde aufgehoben werden.

In neuerer Zeit namentlich ist die Vermuthung vertheidigt worden, daß wir in dem Abdrucke der Folio von 1623 nicht das vollständige Original, sondern nur ein Bühnenmanuscript besitzen, das unter den Händen der Regie bedeutende Kürzungen erfahren habe. Man vermißt in formeller Hinsicht das Gleichgewicht in der Ausdehnung der einzelnen Acte. Im Zusammenhange damit steht die Bemerkung der Verschiedenheit zwischen der Stimmung in den ersten zwei Acten und der in der folgenden Handlung. Vor Allem findet man in beiderlei Hinsicht die Breite der 3. Scene des IV. Actes gegenüber der knappen Behandlung anderer Theile beschwerend. Auch glaubt man dadurch Lücken, die in der Motivirung der Charactere auffallen, zu erklären. Daß, besonders in den ersten Acten, die Handlung mit reißender Schnelligkeit, ja fast sprungartig fortschreitet und in ungewöhnlich gedrängter Kürze dargestellt ist, kann nicht geleugnet werden. Auch ist in der Folge eine langsamere Entfaltung derselben nicht in Abrede zu stellen. Im Allgemeinen kann die Ausführung des an Begebenheiten überaus reichen Stoffes knapp genannt werden. Keine der großen Tragödien Shakspere's zählt weniger Verse oder Zeilen, wobei überdieß noch der sehr geringe Theil der

prosaischen Stellen in Bezug auf die mindere Ausdehnung des Ganzen in Anschlag zu bringen ist. Durch diese Eigenthümlichkeiten mag die Schwierigkeit, den Sinn der Dichtung erschöpfend zu fassen, vermehrt werden, ohne daß der Vorwurf einer lückenhaften Motivirung thatsächlich begründet ist. Meines Erachtens vergessen wir zu leicht, daß die Mittel, welche zur Klarlegung derselben von Shakspere gebraucht werden, nicht überall denjenigen Ansprüchen genügen können, welche wir theils nach Gewohnheiten, theils nach zeitgemäßen Anschauungen und Vorstellungen von einer dramatischen Dichtung der Gegenwart befriedigt sehen wollen. Wir sind in dieser Beziehung durch die in unseren Tagen übliche Ausführung derselben verwöhnt. Man verlangt meistentheils in der Motivirung von Begebenheiten und Characteren eine möglichst klare Darstellung, die den Beschauer zur speculativen Reflexion auffordert. Die Phantasie des Zuschauers soll Behufs der Ergänzung des dramatischen Gemäldes nicht allzusehr in Anspruch genommen werden. Selbst den darstellenden Schauspielern liebt man in dieser Hinsicht nicht großes Vertrauen zu schenken. Man sucht sie vielmehr durch häufige, oft sogar ängstliche Bühnenweisungen hinsichtlich des Ausdruckes, der Mienen, Gesten und Bewegungen zu der Ausführung ihrer Aufgabe in den engsten Grenzen des Sinnes und der Bedeutung zu halten, in welcher der Dichter seine Schöpfung aufgefaßt zu sehen wünscht. Selbst decorative oder requisitorische Nebendinge werden dabei oft mit peinlicher Genauigkeit zu Hülfe gerufen, so daß wir in den, Behufs der Aufführung als Manuscript gedruckten Dramen nicht selten halbe Seiten mit derartigen Anweisungen ausgefüllt sehen.

Der Zeit Shakspere's waren alle diese Bedürfnisse völlig fremd. Seine Zeitgenossen gingen fast durchgängig in der losen Verbindung der Begebenheiten und in der oberflächlichen Motivirung der Charactere zu weit. Ob sie auf die Imagi-

nation des Publikums eine allzu unbescheidene Rechnung machten, oder darauf weit weniger bedacht waren, als auf die Unterhaltung desselben durch überraschende Effecte, kann dahin gestellt bleiben. Doch waren sie des Beifalls ihrer Zuschauer im Allgemeinen gewiß und, wie wir gesehen haben, gelang es ihnen sogar, im Laufe der Zeit mehr davon zu gewinnen als Shakspere. Unter solchen Umständen würde es daher ungerecht sein, diesem von dem Standpunkte der Gegenwart Mängel nachzuweisen, die, wenn sie thatsächlich gegründet wären, nicht ihm, sondern seiner Zeit zur Last fallen würden. Doch sind diese Vorwürfe überhaupt nicht berechtigt. Wiewohl einzelne Fälle nachzuweisen sind, wo er, weniger in der Motivirung der Begebenheiten, als in der der Charactere der Phantasie des Beschauers oder Lesers eine allzugroße Freiheit zu gestatten scheint, steht er doch gerade in Bezug auf die organische Einheit seiner Dramen hocherhaben über seinen Zeitgenossen. Es sollte schwer fallen, eines seiner Dramen nachzuweisen, das nicht, abgesehen von Mängeln, die seiner Zeit zur Last fallen, mit den Bedingungen des geistigen Lebens der Wirklichkeit innig zusammenhinge. Aber je mehr er in die tiefsten Geheimnisse des Lebens eindringt, desto mehr ergreift er das Gemüth zur Theilnahme an der Handlung. Er reißt uns sogar fast unwillkürlich in dieselbe hinein und das Verständniß derjenigen deutlichen Winke, die zur Erkenntniß des Zusammenhanges seiner idealen Anschauungen mit der Realität des Welt- und Menschenlebens bestimmt sind, entzieht sich häufig unserer Fassungskraft. Auf keines seiner Dramen sind diese Bemerkungen zutreffender, als auf die Tragödie Macbeth. Auch scheint es, daß Shakspere auf die scenische Ausführung seiner Intentionen aus doppelten Gründen mehr rechnen konnte, als einem Dramatiker heutiger Tage gegönnt ist. Nach allen Andeutungen, die wir darüber haben, müssen wir die Schauspielerkunst

damaliger Zeit für sehr ausgebildet halten. Ohne diese Voraussetzung würde die Möglichkeit der Ausführung seiner großen Rollen um so weniger denkbar sein, als die Wirkung der Darstellung einzig und allein auf der Kunst der Schauspieler beruhte. Diese Annahme findet auch ihre Unterstützung in der allseitig nachgewiesenen Existenz von Kindertheatern, die nach der Verordnung der Königin ausdrücklich als Mittel zur Ausbildung von Capellknaben zu Schauspielern bezeichnet sind. Dazu kommt ferner die Vertrautheit, in welcher Shakspere als Theaterdichter mit den Mitgliedern seiner Truppe lebte. Unter solchen Umständen, die unserer heutigen Bühne nicht mehr oder mindestens nicht in gleicher Weise zu Statten kommen, war hinlängliche Gelegenheit gegeben, um durch die scenische Darstellung im Sinne und unter der Leitung des Dichters selbst etwaige Dunkelheiten aufzuhellen oder scheinbare Lücken auszufüllen. So bleibt uns denn nichts weiter übrig, als die Dichtung Macbeth, ohne Rücksicht auf ihre Bühnengerechtigkeit nach heutigen Bedürfnissen, nur nach ihrer Erscheinung zu betrachten und zu beurtheilen.

Mit der 1. Scene führt uns das Gedicht in eine Region, die nur der Phantasie anschaulich, der Reflexion aber unzugänglich ist. Nach dem Auftreten der Hexen ist der Zusammenhang des menschlichen Lebens und Handelns mit einer übersinnlichen, dämonischen Welt, wie eine unbezweifelte Thatsache vorauszusetzen. Nirgends ist zwar eine Andeutung, daß auch der König und seine Umgebungen unter einem fatalistisch-dämonischen Einflusse ständen. Demungeachtet aber herrscht bei seinem ersten Auftreten eine phantastische Spannung der Stimmung in dem Berichte der außerordentlichen Ereignisse sowohl, als in der Aufnahme desselben. Die unverweilte Verdammung des Thans von Cawdor, die hastige Uebertragung seiner Würde und des von ihm getäuschten Vertrauens auf Macbeth, sind nur dadurch erklärlich und zugleich geeignet,

unsere Phantasie in der Aufregung zu erhalten. Die Ueberschwenglichkeit des Preises, mit dem der König Macbeth überhäuft, die unmotivirte Ernennung Malcolm's zum Prinzen von Cumberland, die überraschende Anmeldung des Königs in Inverneß hängen in derselben Bedeutung genau damit zusammen. Die Ausführung des Mordes selbst wird nur möglich durch das Zusammentreffen einzelner Begebenheiten und Zwischenfälle, die unter einer anderen Stimmung aller Betheiligten dieselbe unmöglich gemacht haben würden, unter dem Drucke der allgemeinen Spannung aber zu ihrer Beförderung beitragen. Sie ist sogar in einen so engen Raum von Zeit und Oertlichkeit zusammengedrängt, daß eine geringfügige Kleinigkeit hätte hinreichen können, um ihre Möglichkeit abzuschneiden. Alles scheint dazu angethan, unser Gemüth mit dem Eindrucke eines fatalistischen Einflusses zu betäuben, und dennoch ist überall die Füglichkeit gegeben, die Selbstbestimmung der Individuen als gewahrt zu erkennen. Selbst das kurze Auftreten Banquo's gehört dahin. Wie wunderbar ist seine ahnungsvolle Stimmung unter dem Drucke einer unheilschwangeren Atmosphäre, wie bedeutungsvoll sein Erschrecken, das bei dem unerwarteten Auftreten Macbeth's ihn hastig nach dem Schwerte greifen läßt. Daß er dem Herzen des Königs am nächsten steht, wissen wir aus den Vorgängen. Von seiner nahen dienstlichen Stellung zu Duncan erhalten wir eine erneute Andeutung, indem er in dessen Auftrage der Lady ein Juwel zur Erkenntlichkeit für ihren gastlichen Empfang überreicht. Der Einfluß des Hexenspruches auf Macbeth's Gemüth ist ihm nicht verborgen. Zum Ueberflusse erinnert ihn Macbeth selbst an diesen Vorgang. Ein einziger Blick Banquo's auf die im Vorgemach des Königs vom Schlafe der Trunkenheit befangenen Kämmerer, wozu er durch seine Stellung berufen und durch seine Stimmung aufgefordert war, hätte die Ausführung des Mordes unmöglich

machen können. Auch die übereilte Flucht der Prinzen nach der Mordnacht und daß die von Schreck und Ueberraschung betäubten Thanes des unzweifelhaften Erbrechtes des Prinzen von Cumberland nicht mit einem Worte gedenken, könnte für ein Resultat des fatalistischen Einflusses gelten, wenn nicht auch dieß, wie alles Andere, den Schwächen menschlicher Kurzsichtigkeit und Verblendung zuzurechnen wäre.

Vom Beginne des III. Actes an tritt die Macht der Einwirkung dämonischer Gewalten, welche bis hierher über die Schicksale und Handlungen der betheiligten Personen, wiewohl nur scheinbar, mittelbar oder unmittelbar geherrscht haben, mehr und mehr in den Hintergrund. Sie erscheinen nicht mehr, wie im Beginne des Stückes, ungerufen. Wo sie dennoch wieder auftreten, geschieht es mit Widerstreben auf das herrische Verlangen Macbeth's. Daher sind auch ihre Verheißungen nicht mehr auf Glück, sondern auf die Verhärtung ihres Drängers in seinem willkürlichen Selbstbetrug gerichtet. Bei der Hauptperson selbst tritt die aus ihrem Inneren hervorgehende Selbstbestimmung wieder mehr in Kraft. Macbeth beginnt wieder, nach vorbedachter Absicht zu handeln, aber nachdem er der dämonischen Neigung und Einwirkung mit schwachem Willen nachgegeben hatte, wendet sich dieser dem Dämonischen eigenmächtig zu. Er kann daher nur noch Böses denken. Doch während bei ihm die Verblendung der dämonischen Leidenschaft zunimmt, tritt bei dem entgegengesetzten Theile die besonnene Reflexion wieder in ihre Rechte. So liegt es denn also in dem Stoffe selbst, daß der Leser und Beschauer in eine andere Stimmung versetzt wird. Auch ergehen an Beide dringendere Aufforderungen zur reflectirenden Betrachtung der Begebenheiten.

Von bewußten künstlerischen Absichten soll und braucht nicht gesprochen zu werden. Aus der Erscheinung selbst erklärt sich diese auffallende Veränderung in der allgemeinen Stim-

mung. Es ist daher unnöthig, den Dichter wegen der allzugroßen Breite der Scene zwischen Malcolm und Macduff zu vertheidigen. Man will darin einen erneuten Beleg für seine Gewohnheit, sich zu sclavisch an die Chronik zu halten, erkennen. Möglicherweise wirkte auf diese Einzelheit zugleich das Gefühl, sich wieder ganz auf heimischem Boden zu finden, zusammen mit der Absicht, dem Könige und seinen englischen Zuhörern zu gefallen. Denn die Erwähnung von der wunderbaren Heilkraft des Königs von England ist allerdings für den Gegenstand des Drama's bedeutungslos und in den übrigen Theilen würde eine gedrängtere Kürze angemessener sein. Doch wenn auch hier, wie an manchen anderen Stellen in Shakspere's Dramen, eine Schwäche vorliegt, so ist dennoch diese Einzelheit nicht von genügendem Belang, um auf die Würdigung des Ganzen, als eines großen Poems, einen nachtheiligen Einfluß auszuüben. Vielmehr ist das, was im Vergleiche mit dem ersten Theile der Handlung als eine störende Dissonanz gerügt wird, ein unentbehrliches Mittel, um uns zu dem Verständnisse der Motivirung der einzelnen Charactere zu führen. Denn diese steht mit dem Gesammtbilde der Handlung in dem engsten Zusammenhange.

Auf diesem Felde ist es, wo sich die meisten Widersprüche der Kritiker begegnen. Während die Einen Macbeth's Character über den der Lady erheben, suchen die Anderen diese gegen ihren Gemahl in ein desto helleres Licht zu stellen. Wenn ich nicht irre, liegt den meisten Auslegungen vorzugsweise die Anschauung der betreffenden Charactere in dem Lichte eines ausgeprägten Typus zu Grunde. Allerdings machen uns alle von Shakspere dargestellten Individualitäten den Eindruck eines abgerundeten Bildes. Ihre schlagende Lebenswahrheit beruht aber nicht auf ausgemachten Charactereigenschaften, sondern auf Elementen, die, unter einander im natürlichen Zusammenhange stehend, im Laufe der Begeben-

heiten sich zu Gesinnungen ausbilden, und dadurch in ein gegensätzliches Verhältniß zu einander treten, so daß das Denken und Handeln der betreffenden Individualitäten überall nur in der specifischen Verbindung ihrer verschiedenen Anlagen mit dem Einflusse der äußeren Einwirkungen seine Erklärung findet. Es kann und darf also eben so wenig bei irgend einem Characterbilde Shakspere's, wie bei Macbeth und der Lady, von einem von Haus aus edlen Character, wohl aber von Individualitäten die Rede sein, in denen die Natur Anlagen zu einem edlen Character niedergelegt hatte. Selbstverständlich wird unter diesen Anlagen stets die eine das Uebergewicht über die anderen haben. Mißverständlich aber ist es, in dieser vorherrschenden Anlage die unbedingte Veranlassung zu dem Denken und Handeln zu suchen, in dem wir die tragische Schuld entstehen und den tragischen Untergang nothwendig werden sehen, gleich als ob durch diese eine Eigenschaft die tragische Qualität des Characters prädestinirt wäre. Vielmehr betheiligen sich in allen tragischen Characteren Shakspere's die gesammten geistigen Elemente des Individuums in ihrem gegenseitigen Verhältnisse an der Aufnahme der äußeren Einflüsse, wodurch eben zwischen den Gesinnungen der gegensätzliche Conflict hervorgerufen wird, der den eigentlichen Kern- und Angelpunkt der tragischen Verwickelung bildet. Sie sehen also, daß ich immer wieder auf den Unterschied von Gesinnung und Character zurückkomme, und zwar ist diese Unterscheidung bei dem Characterbilde Macbeth's vom wesentlichsten Belang, um uns vor der Verwechselung von Ursachen und Wirkungen zu hüten.

Mit vollem Rechte sieht man in Macbeth's Handeln und Schicksal den Ehrgeiz als einen der wesentlichsten Beweggründe an. Für mißverständlich halte ich es dagegen, den Ehrgeiz seines Wesens als eine ausgemachte, verhängnißvolle Eigenschaft seines Characters zu bezeichnen. Nach meinem

Dafürhalten ist die Richtung desselben nach dieser Seite hin nicht mehr noch weniger eine Anlage, als seine lebhafte Phantasie, durch welche er mit allen Erscheinungen der Natur immerwährend in unwillkürlichem Zusammenhange steht, sowie die Schwäche seines Willens, die, durch die Bilder seiner Phantasie noch mehr genährt, mit den Antrieben des Ehrgeizes in Conflict geräth und der Stimme seines Gewissens die Färbung der moralischen Feigheit giebt. So liegt vor unseren Augen das Bild eines natürlichen Wesens, in dem zwar die Elemente zu einem edlen Character niedergelegt sind, das aber in dem durch äußere Einflüsse hervorgerufenen Conflict zu Gesinnungen verführt wird, welche das furchtbarste Verbrechen möglich und in Folge dessen seinen tragischen Untergang unter den erschütterndesten Gemüthszuständen zur Nothwendigkeit machen. Wäre sein Ehrgeiz von vorneherein eine verbrecherische Eigenschaft gewesen, so würde er ihn nicht zu der heldenmüthigen Tapferkeit im Dienste des Königs geführt haben, von der wir im Beginne des Stückes hören. Durch die Erscheinung selbst wird also durchaus nicht die Vermuthung begründet, daß er schon lange vor dem Hexengruß auf der Haide verbrecherische Pläne mit seiner Gemahlin besprochen habe. Aber es ist nicht unwahrscheinlich, daß in seinem Inneren Wünsche geschlummert haben, die, von den Prophezeihungen der Hexen geweckt, mit Bewußtsein vor seine Seele treten. Daß er durch dieselben, zumal bei der unerwarteten Erfüllung eines Theiles derselben, mit magischer Gewalt in einen Rausch versetzt wird, der seinen bisher edlen Ehrgeiz zu einer verbrecherischen Neigung verkehrt, ist bei der Lebhaftigkeit seiner Phantasie, doppelt aufgeregt durch die letzten Erlebnisse, im höchsten Grade natürlich. Daß ferner in diesem Zustande der Betäubung alle edlen Regungen schweigen und die Stimme des Gewissens im Tone seiner schwachen und zaghaften Willenskraft redet, entspricht eben

so seiner gesammten Individualität. In diesem Rausche hat er offenbar ungesäumt seine Absicht, den Hexenspruch wahr zu machen, der Lady mitgetheilt. Aber diese Absicht kann bei der Schwäche seines Willens nicht für einen festen und unerschütterlichen Vorsatz gelten; sowie überhaupt sein und der Lady tragisches Schicksal darauf beruht, daß ihr leidenschaftliches Wünschen mit der Kraft, die Erfüllung desselben zu tragen, außer allem Verhältnisse steht.

In der vergegenwärtigten Erscheinung finde ich nichts, was dieser Anschauungsweise widerspräche. Seine Umgebung selbst ist von der Betäubung betroffen, in welche Macbeth durch die überraschende Erfüllung des ersten Theiles der Prophezeihung versetzt wird. Banquo's Worte drücken deutlich den Gemüthszustand aus, den er in Macbeth's Benehmen für wahrscheinlich hält. Dieser Gemüthszustand spiegelt sich unverkennbar ab in den seltsam abgebrochenen Reden, in der sprungartigen Bewegung seiner Gedanken und in den Bildern, mit welchen ihn seine Phantasie wie einen Trunkenen umgiebt. In diesem Gemüthszustande üben allerdings die Anmahnungen der Lady einen verhängnißvollen Einfluß auf ihn aus. Aber sie sind nicht von fatalistisch bestimmender Bedeutung; sie sind vielmehr nur dazu angethan, dem Ehrgeiz die überwiegende Gewalt in dem Zustande seines Rausches zu verleihen, gewissermaaßen eine Lücke des Zusammenhanges zwischen seinem Wollen und Denken auszufüllen. Wie wenig der Kampf des Einen gegen das Andere beschwichtigt ist, geht aus dem fast visionären Zustande hervor, in den er kurz vor der That verfällt. Auch die Ausführung der That selbst ist mit allen Symptomen einer Handlung dargestellt, welche Macbeth nur möglich war in der Trunkenheit einer unter dämonischem Einflusse stehenden Leidenschaft.

Von dem Standpunkte der zumeist vorherrschenden Anschauungen wird die moralische Feigheit als eine primitive

Eigenschaft von Macbeth's Character angesehen. Man weist die Betheiligung des Gewissens bei dem tragischen Conflicte in seinem Inneren ab, und sucht durch die Hinweisung auf sein Benehmen gegen den König die vorherrschende Selbstsucht in Verbindung mit dem Ehrgeize als Hauptmotive seines Handelns glaublich zu machen. Die meisten Bedenken, welche Macbeth gegen die Ausführung der That geltend macht, sind allerdings von der Furcht vor ihren zeitlichen Folgen abgeleitet. Allein es ist schon an sich selbst nicht glaublich, daß bei irgend einer zwischen Wollen und Nichtwollen schwankenden Gemüthserregung die Stimme des Gewissens durchaus keinen Antheil haben könne. Bei der erregbaren Phantasie Macbeth's ist dieß um so unglaublicher, als diese stets mit einer großen Lebhaftigkeit des Gefühles verbunden ist. Nur darf man nicht verlangen, daß unter solchen Umständen das moralische Gefühl die Stimme führe, welche ihm unter anderen Umständen zukommen würde. Es ist vielmehr weit natürlicher, daß das Bewußtsein des verbrecherischen Begehrens und Wollens in krankhafter Weise redet. Und so ist es denn auch dem ganzen Naturell Macbeth's angemessen, daß in dem trunkenen Taumel der Leidenschaft das dämmernde Gefühl von der Verwerflichkeit seiner Absicht nicht die Sprache eines kräftigen Willens, sondern die einer schwächlichen und feigen Unentschlossenheit führt. Ueberdieß sind seinen Reden genug Gedanken beigemischt, die ohne Rücksicht auf die Furcht vor den nach dem Morde ihm drohenden Gefahren mit der größten Bestimmtheit auf die Stimme des Gewissens deuten. Seine Betrachtung, ob die von der Prophezeihung erregte Hoffnung gut sei oder nicht, ferner sein Bekenntniß, daß sich vor den Gedanken seines Inneren sein Haar sträube, dann die Erinnerung an seine Pflichten gegen Duncan und endlich die Vorstellung des Mitleids mit des Königs Ermordung, unter dem Bilde eines engelgleichen Kindes, das, vom

Winde getragen, die Kunde seines Frevels der Welt verkünden werde, sind Gemüthsaffectionen, die sich von der Stimme des Gewissens nicht trennen lassen. Auch darin geht man zu weit, daß man sein Benehmen gegen den König als eine böswillige Verstellung deutet, die nur durch seine selbstsüchtige Herzenshärtigkeit zu erklären sei. Man schlägt eben die Verdunkelung seiner Seele in dem Rausche einer hochtragischen Leidenschaft zu gering an.

Das Alles rechtfertigt sich durch die Folge vollständig. Der Umschlag von Macbeth's Stimmung unmittelbar nach der That steht im engsten Zusammenhange mit dem Vorhergehenden. Die Leidenschaft hat sich gesättigt und schlägt auf natürlichem Wege in grausenhafte Erschütterung über das erreichte Ziel um. Will man seinen Seufzer über die Unfähigkeit, zum Gebete der schlaftrunkenen Kämmerer „Amen" sagen zu können, seine Einbildung, daß eine Stimme gerufen habe, Macbeth solle nicht mehr schlafen, weil er den Schlaf gemordet, oder sein Entsetzen über die eigenen blutigen Hände nicht für Aeußerungen der Reue halten, so ist dieß wohl in so fern berechtigt, als er mindestens zum Bewußtsein der Reue nicht fähig war. Aber dennoch ist es die Wirkung einer schmerzlichen Empfindung, die nur von dem Gewissen ausgehen konnte. Hier ist wenigstens noch nicht von Feigheit die Rede. Die Schwäche seines Willens meldet sich vielmehr erst später wieder, wo ihn nach überstandenem Rausche die völlige Zerrüttung seines seelischen Wesens in eigenwillige Grausamkeit treibt. Es ist jedoch fast müßig, darüber zu streiten, mit welchem Worte die Gewalt zu bezeichnen sei, welche ihn nöthigt, mit scheinbarer Nüchternheit Banquo's Ermordung zu beschließen. Ob Furcht vor Banquo's Zeugniß gegen ihn, oder die Mißgunst über das größere Glück, das ihm die Hexen prophezeit haben, das eigentliche Motiv sei, läßt selbst der Dichter ungewiß. Es genügt zu wissen, daß

er jetzt, nachdem er dem dämonischen Antriebe vorsätzlich gefolgt war, einer verbrecherischen Neigung aus eigenem Antriebe nachgiebt; daß er sich aber auf diese Bahn des verbrecherischen Trotzes nicht mit der Kraft eines selbständigen Willens gestürzt, sondern an der Stelle des dämonischen Rausches eine andere Gewalt Besitz von ihm ergriffen hat, geht schlagend hervor aus seiner Einbildung Banquo's Geist zu sehen, sowie aus der Wirkung dieser Vision auf sein Gemüth. Ebenso ist es die Folge des peinigenden Druckes auf seine Schwäche, daß er nun selbst den dämonischen Gewalten ruft; ein Beginnen, das um so mehr von der völligen Verdunkelung und Zerrüttung seines Gemüthes Zeugniß ablegt, als er eben noch im Begriff war, durch die Vertilgung von Banquo's Stamm dieselbe Prophezeihung zur Lüge zu machen, der er für seine Person bis zum willenlosen Sturz in das Verbrechen Glauben geschenkt hatte.

Seine Trennung von der Lady von diesem Zeitpunkte an ist so bedeutungsvoll, daß wir zum vollen Verständnisse der Situation vor dem Abschlusse auf diese zurückkommen müssen. Hier ist es, wo die meisten und die heftigsten Widersprüche sich gegenüberstehen. Die Sache selbst ist in vieler Hinsicht erklärlich. Keine weibliche Gestalt in Shakspere's großen Dramen ist in so wenige Linien zusammengedrängt. Die Conture der Zeichnung sind zwar von tiefsinniger Meisterschaft, aber die knappe Schärfe, mit der sie gezogen sind, wirkt erschütternd auf das geistige Auge. Nicht daß es dem Dichter zum Vorwurf gereichte. Sein poetischer Instinct belehrte und leitete ihn sicher in Bezug auf die Grenzen, welche er gegenüber von seinem Publikum inne zu halten hatte. Wenn daher eine neuere Zeit nach Maaßgabe ihres Bedürfnisses Lücken entdecken will, darf doch nicht vergessen werden, daß er demungeachtet immer noch über den besten der gleichzeitigen Bühnendichter als der allerbeste in einer

unermeßbaren Höhe erhaben war. Sobald wir uns dessen bewußt werden, bleibt uns nichts übrig, als den Standpunkt gegenwärtiger Anschauungen und Meinungen zu verlassen und einen höheren Standpunkt des Urtheils in der Erscheinung selbst zu suchen. Die Verpflichtung, dazu mindestens den Versuch zu machen, ist um so dringender, als besondere Umstände darauf gewirkt haben, das Urtheil über das eigentliche Wesen der Lady und ihre ethische Bedeutung auf eine falsche Bahn zu lenken. Die Bearbeitung Schiller's hat, wie ich schon bemerkte, diese Tragödie erst recht heimisch auf der deutschen Bühne gemacht. Kein Wunder, daß das Publikum dadurch rückhaltlos gewonnen wurde. Nicht blos das Ansehen des größten deutschen Dramatikers mußte diese Wirkung zur bestimmten Voraussetzung machen. Wer könnte auch der Magie dieser wunderbar fascinirenden Sprache widerstehen? Ueberdieß beherrschte Schiller damals und beherrscht gewissermaaßen noch heute die Gemüther als der unbedingte Liebling der Nation. Und doch hat gerade diese glänzende Erscheinung in Schiller's Bearbeitung zu der Verführung des Urtheiles über den Character der Lady wesentlich beigetragen. Nach einer Erfahrung von mehr als fünfzig Jahren — so lange ist es her, daß ich Eßlair zum ersten Male in der Rolle Macbeth's gesehen habe — darf ich von dem Unterschiede sprechen, welcher zwischen dem Eindrucke dieser Tragödie nach der Schiller'schen Bearbeitung und dem nach dem Originale liegt. Im Vergleich mit anderen Bearbeitungen Shakspere'scher Stücke scheinen die Aenderungen Schiller's bescheiden. Doch sind sie deshalb von wesentlicher Bedeutung, weil sie die Atmosphäre, in welcher diese wunderbare Begebenheit allein unserer Anschauung zugeführt werden kann und soll, von Grund aus verändern. Wir werden mit der ersten Scene der Hexen zu einer moralisirenden Reflexion aufgefordert, die mit der dem Ganzen angemessenen Stimmung nicht blos

unverträglich ist, sondern sogar im entschiedenen Widerspruche steht. Bei keiner Tragödie kann und soll es sich in erster Reihe um ein sittliches Urtheil, wohl aber um die Enthüllung tiefsinniger Geheimnisse des menschlichen Gemüthes und um Offenbarungen handeln, in denen sittliche Anschauungen von höherem Werthe und gewichtigerer Bedeutung eingeschlossen liegen, als die moralisirende Reflexion uns zuführen kann. Wäre nur diese maaßgebend, wo ließe sich dann ein tragischer Held finden, von dem wir uns nicht mit sittlicher Entrüstung abwenden müßten? Wo aber bliebe dann die Theilnahme unseres Gemüthes an den tragisch leidenden Individuen? Und so ist es auch in diesem Falle. Von dem Standpunkte des Tones, der in der Hexenscene der Schiller'schen Bearbeitung angeschlagen wird, muß allerdings Macbeth und vor Allem die Lady in dem Lichte der entsetzlichsten sittlichen Ungeheuerlichkeit erscheinen. Die tiefsinnige Bedeutung des geheimnißvollen Zusammenhanges nicht blos der Gemüther Macbeth's und der Lady, sondern aller menschlichen Gemüther mit dunklen und unerklärlichen Einflüssen der Außenwelt wird dadurch zerstört. Indem sich unser inneres Auge nur auf das Unmenschliche richtet, verschließt es sich der Anschauung von den Beziehungen des Reinmenschlichen zu dem Uebermenschlichen. So wird es dann begreiflich und verzeihlich, bei dem ersten Auftreten der Lady ihre natürliche Empfänglichkeit für das Böse nur in dem verbrecherischen Ehrgeiz zu suchen. Man übersieht dabei, daß dieser weibliche Ehrgeiz bedeutungslos sein würde, wenn er nicht auf dem Boden einer leidenschaftlichen Neigung zu demjenigen stände, dem die Befriedigung desselben ausschließlich zum Gewinne dienen soll, und daß derselbe durch die Mittheilung Macbeth's mit betäubendem Einflusse in die Bahn des Verbrechens gelenkt wird. Wie sehr man die reinmenschliche Natur einer leidenschaftlichen Frau vergißt, bekundet sich in den heftigen Aus-

drücken, mit denen sie bald als nordische Furie, bald als Erzhexe bezeichnet wird. Gegen diese Ausfälle einer unkritischen Leidenschaft und die parteiisch verblendeten Anfeindungen der Verfechter einer anderen Meinung habe ich in einem früheren Aufsatze meine Ansichten zur Genüge dargelegt. Auch das habe ich mit ausdrücklicher Anführung der betreffenden Stellen und Situationen nachzuweisen gesucht, daß die ganze Erscheinung der Lady aus ihrer natürlichen Bedeutung willkürlich herausgerissen wird, wenn man nicht zwischen ihr und Macbeth ein leidenschaftliches Verhältniß bis zu dem Moment annimmt, wo sich dieser in der vollendeten Zerrüttung seines Inneren von ihr abwendet und sie rücksichtslos der Verzweiflung überläßt. Nur Weniges bleibt daher hinzuzufügen.

Der wesentlichste Grund des Widerspruches derjenigen, welche nur einen von Haus aus frevelhaften Ehrgeiz als Motiv der Handlungsweise der Lady anerkennen wollen, gegen die Annahme einer leidenschaftlichen Liebe für ihren Gemahl, liegt meines Erachtens in dem Widerstreben gegen die aus dieser Annahme abzuleitenden Milderungsgründe. Nur dadurch ist der völlig frivole Vorwurf mehrerer Kritiker gegen die Romantiker erklärlich, daß diese sie zu einer Tugendheldin haben machen wollen. Ein so widersinniger Gedanke ist Niemanden in den Sinn gekommen. Und ist irgendwo gesagt worden, Macbeth und die Lady seien ursprünglich edle Naturen, so konnte die Meinung nur dahin gehen, daß die Natur Elemente in ihrem Inneren niedergelegt hat, die zu einer edlen Bestimmung angelegt waren, eine Aufstellung, die im Grunde auf jeden tragischen Character anwendbar ist. Ebenso wird es keinen Sinn haben, behaupten zu wollen, weil ihre Handlungsweise auf einer leidenschaftlichen Liebe zu Macbeth beruhe, sei sie aus einem edlen Motiv hervorgegangen. Vielmehr trägt ihr ganzes Wesen den Stempel aller Vorzüge und aller Schwächen einer durch und durch weiblichen Natur.

Eine weibliche Schwäche ist es, daß sie durch den Brief ihres Gemahles, von dem wir allerdings nur ein Bruchstück hören, der aber unfehlbar die Absicht, den Hexengruß mit Gewalt zur Wahrheit machen zu wollen, enthält, in eine trunkene Verzückung versetzt wird; und fragen wir nach der eigentlichen Veranlassung dieser Verzückung, so müssen wir den Ehrgeiz einer schwachen Frau bei Weitem für ungenügend halten. Dagegen ist es natürlicher, in ihrem Inneren das weit stärkere Motiv der leidenschaftlichen Begierde nach dem völligen Aufgehen mit dem Begehren und Wünschen eines geliebten Gegenstandes zu erkennen. Wird darin eine Regung der Selbstsucht vermuthet, so ist dieß allerdings in so weit berechtigt, als die Quelle jeder Liebe nie eine andere sein kann, als das Bedürfniß die Ergänzung des eigenen Selbst in einem anderen Individuum zu finden. Wo aber die maaßlose Begierde sich zu diesem Drange gesellt, wird überall die Liebe in Selbstsucht umschlagen. So handelt es sich auch hier nicht um ein edles Gefühl, das in der hingebenden Aufopferung für ein anderes Wesen zum eigenen und zu des Anderen Heil und Glück seine Befriedigung sucht. Wir müssen vielmehr mit tiefer Erschütterung sehen, daß eine leidenschaftliche Begierde, die selbst vor dem Verbrechen nicht zurückbebt, die Zügel des Willens einer schwachen Frau lenkt. Hat der Ehrgeiz einen Theil dabei, so steht er wenigstens in zweiter Reihe, in dem Sinne des Wunsches das Haupt des geliebten Gegenstandes mit den höchsten Ehren gekrönt zu sehen. Immer also ist das wesentliche Motiv die frevelhafte Schwäche der Lady, durch welche sie sich und ihren Gemahl in den tragischen Untergang treibt. Ihre Reden scheinen allerdings von einem heroischen Willen getragen zu sein. Ihre Haltung und Entschlossenheit überragt und bestimmt den schwachen Willen ihres Gatten. Aber ihre folgenden Handlungen beweisen, mit Ausnahme eines Momentes, daß sie in der Trunkenheit der

Leidenschaft die Fähigkeiten ihres eigenen Handelns weit überschätzt. Daher enthalten auch ihre Worte Uebertreibungen, deren Ausführung außer der Möglichkeit ihrer inneren Natur liegt. Auch das ist bedeutsam, daß sie im Gefühle ihrer Schwäche dasselbe Mittel, das sie zur Betäubung der Kämmerer gebraucht, zur höheren Spannung ihres leidenschaftlichen Beginnens anwendet. Wer kann es sagen, ob es ihr ohne diese vermehrte Erregung möglich gewesen wäre, die Stelle des blutigen Gräuels wieder zu betreten und für ihren Gemahl die Dolche wieder nach dem Gemache des Königs zu tragen? eine Handlung, bei der weder an Selbstsucht noch Ehrgeiz gedacht werden kann.

Mit dieser furchtbaren That, die, wie alles Andere, nur aus dem Wirrsal einer ungeheueren Leidenschaft, nicht aber aus einer von Haus aus bösgearteten Natur zu erklären ist, löst sich bei ihr, wie bei Macbeth, der Rausch in dem Erschrecken vor dem begangenen Frevel auf. Ihr Benehmen vor den versammelten Thanes ist allseitig als die Folge ihrer gebrochenen Kraft anerkannt. Wenn es aber dem Dichter darum zu thun gewesen wäre, ihr ganzes Wesen in dem Ehrgeize concentrirt darzustellen, warum sollte ihm hier die poetische Kraft versagt haben, da er sie an einer anderen Stelle von ähnlicher Art mit dem größten Erfolge angelegt hat? Das Auftreten Margaretha's von Anjou nach der Ermordung Gloster's ist von der höchsten Bedeutung zum Verständnisse seiner Intention an dieser Stelle. Mit der Festigkeit eines starken Willens hatte die Königin Margaretha das Verbrechen in nüchternem Muthe beschlossen, und nach der That wußte die ehrgeizige Frau jede Beschuldigung mit behender Beredtsamkeit abzuweisen. Lady Macbeth hatte, in der Trunkenheit eines leidenschaftlichen Rausches, Antheil genommen an der Ausführung eines großen Verbrechens und nach der That brach sie in Ohnmacht zusammen. Die

Parallele ist noch weiter durchzuführen. Welche Rolle würde Lady Macbeth in der Folge gespielt haben, wenn nur ein Funken des Ehrgeizes, der Margarethens ganzes Wesen erfüllte, in ihrem Inneren geglüht hätte. Nur in der einen Banquetscene sehen wir sie noch ein Mal bedeutsam in die Handlung eingreifen. Aber auch hier fehlt ihrer gebrochenen Kraft der Schwung der Leidenschaft, der sie früher emporgetragen hatte.

Von nun an ist auch die Trennung beider Ehegatten entschieden, nicht deshalb, wie vermuthet worden, weil die herrschsüchtige Lady von dem Verluste ihres Einflusses über Macbeth überzeugt worden. Die eigenthümliche Schwungkraft der leidenschaftlichen Frau, welche den schwachen Willen des Mannes ergänzend gestützt hatte, war in der natürlichen Schwäche bei dem Anblicke einer völlig zerstörten Existenz rettungslos zu Grunde gegangen, während die willenlose Schwäche des Mannes, unter dem peinvollen Drucke des Schuldbewußtseins, sich in erhöhter Frevelsucht von neuem zu berauschen suchte. Eine von Natur bösgeartete Frau, eine nordische Furie oder eine Erzhexe, würde wohl im Stande gewesen sein, ihn auf dieser Bahn zu begleiten; der weiblichen Seele der Lady blieb unter demselben Drucke nichts übrig, als die Verzweiflung. Und niemals ist diese Verzweiflung einer weiblichen Seele unter dem zermalmenden Drucke des Schuldbewußtseins mit gewaltigerer Magie poetischer Kraft dargestellt worden, als in der berühmten Nachtscene. Nicht blos mit ihrer Schuld, sondern weit mehr mit der Sorge um ihren Gemahl ist ihre Phantasie erfüllt. Besonders bedeutsam ist ihre Erinnerung an die Ermordung der Lady Macduff. Sie hatte keinen Theil daran und konnte darüber nur aus Theilnahme mit ihrem Gemahle gequält werden. Wer ist es, der bei dem Anblicke dieses Abgrundes einer martervollen Gewissenspein nicht zum tiefsten Mitleide gerührt würde und eine moralisirende Reflexion nicht völlig vergäße?

Ist endlich bemerkt worden, Macbeth habe mit Richard III. Vieles gemeinsam, so mögen zum Schlusse zwei Worte über diesen Gegenstand genügen. Ich finde zwischen beiden merkwürdigen Erscheinungen nur den einen Berührungspunkt, daß in dem Inneren der einen wie in dem der anderen die Macht des Gewissens die Hauptrolle spielt. Doch bilden beide entschiedene Gegensätze. An der Stelle des eisernen Willens, der in Richard dem Gewissen den Kampf anbietet, steht in Macbeth eine leidenschaftliche Trunkenheit, die seinen schwachen Willen überspannt und die Stimme des Gewissens übertäubt. Wir erleben also, wie bei fast allen großen Dichtungen Shakspere's, eine neue Offenbarung von den mannichfachen Wegen, auf welchen die menschliche Hinfälligkeit und Schwäche in ein tragisches Verhängniß getrieben wird, und sehen mit Erschütterung, wie dieses selbst in den widersprechendesten Eigenschaften derselben seine Anknüpfungspunkte findet, wenn sich die arme Menschlichkeit in überhebender Selbstbestimmung mit der Uebermacht der Natur- und Weltordnung in ohnmächtigen Kampf einläßt.

Zweites Buch.

W. Shakſpere's Römerdramen.

Einleitung.

P. P.

Ihnen und allen Shakſperekennern iſt es nicht fremd, daß nach der von Malone den Römerdramen angewieſenen Altersbeſtimmung ihre Entſtehung in die drei auf einander folgenden Jahre von 1607—1609 geſetzt zu werden pflegte, bis P. Collier eine entgegengeſetzte Meinung aufſtellte, nach welcher die Exiſtenz der Tragödie Julius Cäſar vor 1603 wahrſcheinlich wird. Er ſtützt ſich auf einen Ausdruck, welcher im III. Buche von M. Drayton's Gedichte „The Baron's Wars" vorkommt und allerdings mit den Aeußerungen Marc Anton's über Brutus (Act V. Sc. 5) eine auffallende Parallele bildet. War, wie P. Collier (wahrſcheinlich nach eigener Prüfung der betreffenden Ausgabe) anführt, das genannte Gedicht, das früher unter dem Titel Mortimeriados erſchienen war, erſt im J. 1603 in die jetzige Form und unter den gegenwärtigen Titel gebracht, und findet ſich in jener älteren Ausgabe der entſcheidende Ausdruck nicht, ſo hat allerdings die Annahme, daß M. Drayton denſelben von Shakſpere und nicht dieſer von jenem entlehnt hat, einige Wahrſcheinlichkeit.*) Charles Knight, Dr. N. Delius und Staunton

*) Bei dieſer Gelegenheit muß ich einen Irrthum bekennen, den ich mir, durch R. Anderſon verführt, im II. Theile meiner Shakſpere-Studien

mögen daher berechtigt sein, indem sie auf diesem Grunde die Entstehung der Tragödie Julius Cäsar vor 1603 setzen, wogegen die beiden anderen Stücke „Coriolan" und „Antonius und Cleopatra" immer noch den späteren Jahren von 1608 oder 1609 zugeschrieben werden. Indessen lohnt es doch der Mühe zur erschöpfenden Verständigung über die Verschiedenheit von Shakspere's Styl und Versification, nach Maaßgabe seines weiteren Fortschrittes auf der dramatischen Laufbahn, die Frage in dieser Hinsicht genauer zu prüfen. Vergleicht man die drei Stücke von diesem Standpunkte aus, so wird man eine so große Verschiedenheit zwischen dem in Julius Cäsar und dem in Antonius und Cleopatra sowie in Coriolan vorherrschenden Styl und Versbau entdecken, daß es völlig unmöglich wird, die Abfassung aller drei Stücke in den kurzen Zeitraum von drei auf einander folgenden Jahren zu setzen. Wenn auch die Naivetät der Ausdrucksweise, durch welche sich die Stücke der frühesten Periode auszeichnen, in Julius Cäsar nicht mehr wiederzufinden ist, so hat doch die Sprache den Stempel einer weit ungezwungeneren Natürlichkeit, als in den anderen Römerdramen. Shakspere hat allerdings nichts versäumt, um gegen seine bekannte Quelle, die Uebersetzung von Plutarch durch North, die größte Treue zu beobachten. Ganze Stellen sind aus derselben entlehnt und die Ausdrucksweise von Cäsar, M. Anton, Brutus und Cassius ist sorgfältig den aus der Erzählung zu entnehmenden Characterbildern nachgezeichnet. Aber die berechnete Förmlichkeit in Cäsar's Reden, die leichtsinnige und doch von tiefer

---

p. 47 habe zu Schulden kommen lassen. Ist P. Collier's Angabe über die im J. 1596 zuerst erfolgte Herausgabe von Mich. Drayton's Mortimeriados und die Umarbeitung dieses Gedichtes um 1603 richtig, so kann allerdings R. Anderson mit der kurz nach 1593 erschienenen Ausgabe nicht diese, sondern jene erste Form gemeint haben.

Gemüthlichkeit zeugende Ausdrucksweise Marc Anton's, ferner die leidenschaftliche Bitterkeit in Cassius' Worten und endlich der Character der stoischen Kürze, Besonnenheit und Tiefe, der Edelsinn eines Mannes von den unerschütterlichsten Grundsätzen, wie er sich in Brutus' Reden manifestirt, das Alles hindert den Dichter nicht, überall die größte Klarheit vorherrschen zu lassen. Ganz anders ist es besonders in Antonius und Cleopatra. Die Reden sind überall künstlich verflochten, die Ausdrücke gewählt und dunkel. Kann man auch nicht ganz dasselbe von Coriolan sagen, so macht sich doch in der markigen Ausdrucksweise, sowie in den Satzfügungen eine Eigenthümlichkeit geltend, welche weit mehr mit den späteren Stücken, wie Heinrich VIII., Wintermärchen, Cymbeline und Sturm als mit früheren verwandt ist. In engster Verbindung damit steht der große Unterschied im Versbau der drei Dramen. Die Zahl der unvollständigen Verse ist allerdings in Julius Cäsar überwiegender, als in den Dramen der mittleren Periode. Weniger auffallend sind die selteneren zwölfsilbigen Verse. Doch jene sind nirgends zufällig oder launenhaft angebracht. Sie enthalten fast durchgängig An- oder Ausrufungen, bei denen eine metrische Behandlung fast gezwungen erscheinen würde. In ganz ähnlicher Weise finden wir sie in Marlowe's Edward II. und man dürfte noch mehr an eine Anlehnung Shakspere's an dessen übliche Versbildung denken, wenn er auch die Freiheit, Dactylen und Anapästen statt der Jamben einzumischen, gleich jenem mehr benutzt hätte. In Julius Cäsar finden sich nur wenig Beispiele davon. Es hat vielmehr den Anschein, als habe sein Auge und Ohr weit mehr über die metrische Correctheit und den rhythmischen Fall der Verse gewacht, als in späteren Stücken. Das Uebertragen der Satzfügung von einem Verse auf den anderen kommt zwar häufiger vor, als in früheren Stücken. Doch sind die Härten, welche in späteren Stücken nicht selten durch die unan-

gemessene Unterbrechung des Satzes mit einer Copula, einer Präposition oder einem Fürworte entstehen, in Julius Cäsar fast nirgends oder mindestens höchst selten zu bemerken. An eine sehr frühe Entstehung könnte fast der häufige Gebrauch der Endsilbe ion als Jambus zur Ausfüllung des Verses erinnern*), während doch im Context des Verses dieselbe ausnahmslos einsilbig gebraucht wird. Auch Marlowe erlaubt sich diese Freiheit häufig und es ist auffallend, daß die Beispiele nur in den ältesten Stücken sehr zahlreich sind. Nur ist dieß gegenüber von anderen Symptomen der Entstehung dieses Stückes gegen Anfang des 17. Jahrhunderts nicht durchschlagend genug.

In Antonius und Cleopatra und Coriolan bemerken wir gerade das Gegentheil. Von der zuletzt angeführten Specialität finden sich in Coriolan nur wenige Beispiele. Aus Antonius und Cleopatra ist nur ein einziges (Act V. Sc. 1. V. 54) anzuführen. Auch scheint der Dichter um metrische Correctheit und rhythmischen Fall der Verse nicht sehr bekümmert gewesen zu sein. Die Einmischung von Dactylen oder Anapästen ist häufig und nicht immer glücklich. Der Abschluß des Verses ohne Rücksicht auf den Sinn und die Satzbildung findet sich in so großer Zahl und ist oft mit so wenigem Geschicke angebracht, daß man hier und da fast zu der Frage verführt wird, ob das Original thatsächlich in metrischer Form

*) Z. B. Act I. Sc. 3. V. 13:
Incenses them to send destruction.
Act II. Sc. 1. V. 69:
The nature of an insurrection.
Act III. Sc. 1. V. 239:
He speaks by leave and by permission.
Act IV. Sc. 1. V. 17:
In our black sentence of proscription.
Act V. S. 1. V. 3:
But keep the hills and upper regions.

geschrieben gewesen, oder ob die Eintheilung der Verse nicht einer incorrecten Abschrift zuzurechnen sei?*) Es bedarf also nicht der Bezugnahme auf die bekannte Stelle in Hamlet (Act III. Sc. 2), in welcher Shakspere Cäsar's Tod auf das Capitol versetzt, um die Vermuthung zu begründen, daß Julius Cäsar vor Hamlet geschrieben sein müsse. Die angeführten Anzeigen genügen vollständig, um die Abfassung dieser Tragödie in die Zeit zwischen 1600 und 1602, als in diejenige Periode zu setzen, in welcher sich der Dichter in dem wichtigsten Stadium seiner Ausbildung befand. Sicher ist wenigstens nicht daran zu denken, daß er den Culminationspunkt derselben schon überschritten habe, wie dieß, mindestens hinsichtlich der Form, bei Antonius und Cleopatra und bei Coriolan anzunehmen ist.

Unter allen Umständen sind die Römerdramen eine Erscheinung, welche nicht blos in der allgemeinen dramatischen Literatur der damaligen Zeit, sondern auch unter den Schöpfungen Shakspere's ziemlich allein steht. Der Dichter überschritt dabei noch mehr als in Macbeth die Grenzen des Bodens, auf dem er gewohnt war, sich zu bewegen. Waren auch früher schon Stoffe aus der römischen Geschichte behandelt worden, wovon nur wenige Beispiele uns zur Vergleichung

*) Für diejenigen, die auf arithmetische Verhältnisse in dieser Hinsicht Werth legen, sei bemerkt, daß in Julius Cäsar die weiblichen Versendungen ca. 10 Procent betragen, ein Verhältniß, das dadurch noch unbedeutender wird, daß sie zur überwiegenden Mehrheit in Namen wie: Cäsar, Brutus, Cassius, Publius bestehen, die nach dem üblichen Gebrauche auch einsilbig gelesen werden könnten. Von Enjambements finden sich bei 2253 Versen nur 181. In Antonius und Cleopatra zähle ich dagegen bei 2548 Versen 779. Man kann also annehmen, daß in Julius Cäsar mehr als vier Fünftel der Verse mit dem Satze schließen, wogegen sich in Antonius und Cleopatra nicht ganz zwei Fünftel derartiger Verse finden. Die weiblichen Versendungen belaufen sich in diesem Stücke wie in Coriolan auf 25—26 Procent.

vorliegen, während vielleicht vieles Andere untergegangen ist, so hatte man sich dabei schwerlich an geschichtliche Quellen gehalten. Möglich, daß einige der akademischen Arbeiten der Art, von denen wir nur die Spuren in den von P. Collier aufgeführten Titeln verfolgen können, sich an Seneca anzulehnen suchten und nicht ganz ohne Kenntniß der Geschichte concipirt und ausgeführt waren. Von dem alten Stücke Appius und Virginia läßt sich dieß gewiß eben so wenig behaupten, wie von Titus Andronicus. Beide Stoffe waren sicher, gleich der schon Chaucer bekannten Sage von Lucretia, aus mittelalterlich-romantischen Quellen entlehnt. In The wounds of civil war or the true tragedy of Marius and Sylla von Th. Lodge ist die Geschichte so willkürlich behandelt, daß es weder nöthig noch möglich ist, nach der Quelle zu fragen. Cornelia von Th. Kyd kann hier kaum in Betracht kommen, da das Drama kein Original, sondern nach dem Französischen des Garnier bearbeitet oder übersetzt ist. Allein es ist nicht uninteressant, daß der Stoff mehr mit der Geschichte zusammengeht, als in jenen. Auch kann man aus der Aeußerung von Th. Kyd in der Widmung, die Bearbeitung der Geschichte Portia's zu beabsichtigen, darauf schließen, daß, wenn nicht andere seiner Zeitgenossen, wenigstens er selbst seine Aufmerksamkeit auf dieselbe Periode der römischen Geschichte wendete, in welcher Shakspere's Julius Cäsar sowie Antonius und Cleopatra spielen. Von Beaumont und Fletcher's Valentinian, dem eine von Procop berichtete, nicht aber historisch verbürgte Begebenheit zu Grunde liegt, mag hier kaum gesprochen werden, da die Entstehung dieses Drama's wahrscheinlich in eine spätere Zeit fällt, als Shakspere's Römerdramen. Dasselbe gilt von Ben Jonson's Catilina und seinem Sejanus, an die in einer anderen Beziehung noch ein Mal erinnert werden wird.

Ich habe hiermit nur andeuten wollen, daß Shakspere

für diese dramatischen Dichtungen kaum maaßgebende Vorgänger gehabt haben könne. Vielleicht war er sogar der erste, der für seine Dramen die Stoffe unmittelbar aus Plutarch schöpfte. Er wendete sich also von den mittelalterlich-romantischen und chronikartigen Quellen ab, die ihm bisher vorzugsweise gedient hatten, und richtete — vielleicht im Zusammenhange mit dem Einflusse der Renaissance auf die gesammte englische Literatur damaliger Zeit — seine Blicke zeitweilig auf die antike Welt. Sieht man die Sache so an, so dürfte man eben so lebenswarme und dem Geiste der betreffenden Zeiten entsprechende Schilderungen erwarten, als uns in den englischen Historien aus der Periode der Rosenkriege vorliegen. August Wilhelm v. Schlegel*) sieht auch das öffentliche Leben des alten Rom vor unseren Augen durch die großartigste und freieste Form aus seinem Grabe auferweckt. Dagegen erblickt Goethe**) in den von Shakspere dargestellten Römern nur eingefleischte Engländer. Doch fügt er sogleich hinzu: „aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus und denen paßt auch die einheimische Toga." So stellt er denn jener Ueberschätzung eine angemessene Grenze. Und es wird der Mühe werth sein, gerade nach diesem Princip die Frage zu beantworten, ob wir in den Römerdramen in gleicher Weise auf den Boden der römischen Zustände, wie in den Historien auf den der englischen Verhältnisse versetzt werden.

Es ist mir von vornherein zweifelhaft, ob die vortrefflichen Biographien und Parallelen Plutarch's recht dazu geeignet waren, Shakspere in die Zustände der römischen Welt vollständig einzuweihen. Auf keinen Fall wird man ihnen nachrühmen können, daß sie mit ergründender historischer

*) Ueber dramatische Kunst und Literatur. 2. Aufl. Heidelberg 1817. III. 169.

**) Gesammelte Werke. Th. 45. p. 42 (Shakspere und kein Ende).

Kritik abgefaßt sind. Plutarch schrieb über ein Jahrhundert später, als der Uebergang der Republik in die Monarchie erfolgt war. Er sah dieses Kaiserreich in seiner glänzendsten Periode unter Hadrian, dessen Lehrer er gewesen war. Wiewohl er viele Quellen mit Treue benutzte, ist es unter solchen Umständen doch kaum denkbar, daß er sich in den Geist damaliger Gesinnungen und Zustände mit völliger Objectivität habe vertiefen können. Man kann dieß um so weniger glauben, als gerade in der Periode, in welcher Shakspere's Cäsar und Antonius und Cleopatra spielen — denn von Coriolan kann hier aus später zu erwähnenden Gründen überhaupt nicht gesprochen werden —, die Verwirrung und Entartung altrömischer Gesinnungen schon zu der höchsten Krisis gekommen waren. Wären nicht die Fäden der alten republikanischen Traditionen schon seit mehr als einem Menschenalter völlig abgerissen gewesen, so würde auch das Kaiserreich nicht zur unabwendbaren Nothwendigkeit geworden sein. Wenn nun also auch Shakspere Plutarch's Berichte mit aller Kraft seiner poetischen Intuition in sich aufnahm, so konnte ihn das unmöglich befähigen, uns von den Persönlichkeiten Cäsar's, Marc Anton's, Brutus', Cassius' und Octavius' Bilder aufzustellen, die nur einigermaaßen dem Originale geglichen hätten. Vielleicht aber, so wird man einhalten wollen, war ihm doch von der römischen Geschichte mehr bekannt, als er aus Plutarch entnehmen konnte; die Spuren davon ließen sich wenigstens vermuthungsweise nothdürftig nachweisen. Ich halte das für eine sehr verzeihliche Täuschung, die später ihre genügende Entschuldigung finden wird. Daß man sich aber wenigstens in so weit im Irrthume befindet, als es sich um politische wie sociale Zustände handelt, wird man leicht einsehen, wenn man in Anschlag bringt, wie weit die damalige Zeit überhaupt von einer kritisch-wissenschaftlichen Anschauung der Geschichte entfernt war. Ben Jonson machte vielleicht mit wenigen

Anderen, mindestens in so weit eine Ausnahme, als er die meisten alten Quellen der antiken Geschichte gelesen hatte, wie er denn auch beflissen ist, diese ungeheuere Belesenheit bei jeder Gelegenheit in seinen Masken und römischen Tragödien prunkend zur Schau zu stellen. Aber gerade mit diesen Schöpfungen hat er am schlagendsten bewiesen, daß er wohl gelernt hatte, wie man sich in der antiken Welt „räusperte und spuckte", nicht aber mit kritischem Urtheil in den Geist der damaligen Zustände eingedrungen war.

Daraus leuchtet mühelos ein, daß selbst dann, wenn Shakspere die ganze Gelehrsamkeit der heutigen Historiographen besessen hätte — und er war nicht einmal ein Gelehrter nach dem Maaßstabe seiner Tage — es ihm gar nicht in den Sinn gekommen sein würde, durchaus eingefleischte Römer und correct römische Zustände auf seine Bühne zu bringen. Was hätte auch sein Publikum mit solchen Bildern machen sollen? Indem Ben Jonson mit seinem Sejanus und Catilina — wahrscheinlich um Shakspere eine Lection zu geben — das Experiment zu einem solchen Beginnen machte, fiel er dennoch durch und als er bei dem Abdrucke seiner Werke jene erste Tragödie mit Citaten aus Sueton, Tacitus' Annalen, Dio Cassius, Juvenal u. a. m. zum Uebermaaße ausstattete, gewannen doch diese Dramen keinen Platz wieder auf der Bühne. Sie waren vergessen, während die Römerdramen Shakspere's, unerachtet ihrer untergeordneten Popularität, noch zuweilen gesehen und bewundert wurden. Unter solchen Umständen ist es leicht möglich, daß Shakspere, wenn er von der Anpreisung Schlegel's Kunde hätte haben können, dieselbe mit einem ironischen Lächeln vernommen haben würde.

Mit der Analogie der Quelle war auch die mit den englischen Historien analoge Behandlung des Stoffes von selbst geboten. Durch eine Bemerkung meines verehrten Freundes und Mitarbeiters, des bekannten Shakspere-kritikers

Dr. N. Delius, ist es mir überhaupt zweifelhaft geworden, ob es recht ist, sich im Sinne der damaligen Kenner und Verehrer der dramatischen Literatur unter dem Ausdrucke: Histories eine so eng begrenzte Species dramatischer Gedichte vorzustellen, wie ich dies früher behauptet hatte. Wichtig ist es wenigstens in dieser Hinsicht, daß Fr. Meres in der Reihe der von ihm aufgezählten Shakspere'schen Stücke zwischen Histories und Tragedies keinen Unterschied macht. Die Eintheilung der Dramen Shakspere's in der Folio in drei verschiedene Gattungen kann daher leicht auf dem üblichen Sprachgebrauche der Bühnen mehr als auf einer kritischen Diagnose beruhen. Doch wie dem auch sei, so bleiben doch in der Behandlungsweise und in dem damit zusammenhängenden Streben, sich der Aufmerksamkeit des Beschauers auf gewisse Punkte und Anschauungen zu bemächtigen, Eigenthümlichkeiten übrig, welche den Histories ausschließlich gehören und den Tragödien im engeren Sinne des Wortes weniger angemessen sind. Die bei Weitem größere Ausdehnung des zu vergegenwärtigenden Ereignisses in zeitlicher und räumlicher Beziehung, die größere Mannichfaltigkeit der einschlagenden Begebenheiten und die meistentheils größere Anzahl der betheiligten Personen bedingt schon an sich selbst eine andere, ich möchte sagen, aphoristische Ausführung des Details. Soll das in der Allgemeinheit, sei es durch Ueberlieferung oder durch wirkliche Einsicht in die Geschichte, bekannte Ereigniß einigermaaßen den allgemeinen Anschauungen versinnlicht werden, so kann es nur in den Hauptmomenten zusammengefaßt, vermittelnde Zwischenfälle müssen entweder übergangen, oder können nur vorübergehend, sei es in epischer Form, oder durch pathetische Anspielungen der Personen, auf dieselben angedeutet werden. Es ist nicht uninteressant zu beobachten, wie Shakspere in der Laufbahn seiner Entwickelung diese Beschränkungen, die nothwendigerweise aus den scenischen

Bedürfnissen und Bedingungen entspringen, nur allmälig durchgefühlt und als beachtenswerth anerkannt hat. In allen drei Theilen Heinrich's VI. ist die Rücksichtslosigkeit auf die Bühne fast maaßlos zu nennen. Selbst in Richard III. kommt, besonders in den letzten Acten, noch Einiges vor, was mit der scenischen Darstellung kaum vereinbar ist. König Johann ist in dieser Hinsicht schon zahmer, und Richard II. giebt ebenfalls weniger Anstoß in dieser Beziehung. Am meisten bühnengerecht unter seinen Historien ist der erste Theil Heinrich IV., weshalb er auch in dieser einen Beziehung den noch weit anspruchsvolleren Bedingungen und weit größeren Beschränkungen unserer gegenwärtigen Bühne leichter hat angepaßt werden können. Nun ist aber besonders wichtig, wie Shakspere in den Prologen zu Heinrich V. laute Klage erhebt über die Beschränkungen, welche der Ausführung des großen Stoffes durch die Dürftigkeit der Bühne entgegengestellt werden. Vom Standpunkte dieser Betrachtungen kann man es nicht leicht für zufällig halten, daß er sich in denjenigen Dramen, die entschieden keine Historien genannt werden können, mit weit größerer Bescheidenheit den scenischen Bedingungen unterwirft. Am meisten zeichnet sich darin vielleicht der Kaufmann von Venedig aus. Auch die vier großen Tragödien, die im vorigen Abschnitte besprochen worden, sind der Rücksichtslosigkeit in dieser Beziehung weniger anzuklagen; und deshalb scheint Julius Cäsar um so mehr in diese Periode zu gehören, als er sich in der Architektonik des behandelten Stoffes denselben am nächsten anschließt, wiewohl wir auch in ihm hier und da derselben Erinnerung an das Mißverhältniß der bretternen Bühne zu dem großartigen Stoffe wie bei Heinrich V. bedürfen möchten. Denn die Handlung bewegt sich allerdings in ähnlicher, fast sprunghafter Weise, wie in den meisten Historien.

Später scheint Shakspere, sei es im Gefühle der Sicherheit seines Uebergewichtes über den Geschmack des Publikums

sei es in Folge einer ähnlichen Gleichgültigkeit wie die, mit welcher er die Versification behandelt, wieder weniger an die Bühne gedacht zu haben, als in seiner mittleren Periode. In den meisten Stücken, die uns noch zu besprechen bleiben, ist zwar die Sprache gedrängt und zuweilen knapp, dagegen sind die Begebenheiten mit der genialsten Rücksichtslosigkeit auf Raum und Zeit behandelt. Allerdings fällt die, sozusagen, tumultuarische Darstellungsweise nicht eben so beschwerend auf, wie z. B. an mehreren Stellen in Heinrich VI. Vielmehr ist bei der Fülle der Handlung und der Begebenheiten die künstlerische Anordnung zu bewundern. Allein die Schwierigkeit der Aufgabe widerstrebt doch hier und da, wenigstens in so fern der Lösung, als es fast unmöglich fällt, sich vorzustellen, wie eine scenische Darstellung dieser rasch wechselnden dramatischen Bilder den befriedigenden Eindruck einer genügenden Klarheit machen könne. Ich vermag nicht zu entscheiden, ob dieses unerläßliche Ziel jeder Bühnendarstellung zu Shakspere's Zeit, bei dem fast gänzlichen Mangel aller scenischen Ausschmückungen und Decorationen, durch die Gewohnheit der Zuschauer durch ihre Phantasie Vieles zu ergänzen, genügend ermöglicht worden sei. Darüber aber kann kein Zweifel sein, daß die Illusion, welche nach heutigen Begriffen, selbst unter dem bescheidensten Maaßstabe, verlangt wird, bei solchen Stücken durch die Vermittelung der Bühne nicht gewährt werden kann. Und findet man den Stoff mit der Form so innig verwebt, daß jede Aenderung an dieser auch jenen zu gefährden droht, so wird man leicht in Versuchung kommen, die betreffende Schöpfung mehr als ein großes und tiefsinniges Poem in dramatischer Form, als ein geeignetes Bühnenstück verehren und bewundern zu wollen.

Alles das gilt in noch höherem Grade von Antonius und Cleopatra und von Coriolan als von Julius Cäsar.

Meines Bedünkens steht sogar Antonius und Cleopatra in den gedachten Beziehungen den zeitlich und räumlich weit ausgreifenden Historien am nächsten. Sind aber alle drei Römerdramen ihrer Form nach mit diesen so nahe verwandt, daß man entweder auch sie als Histories bezeichnen oder überhaupt von dem Unterschiede zwischen ihnen und den Tragödien ganz absehen möchte, so fallen doch auch wesentliche Verschiedenheiten in die Augen. In so fern man das Dramatische und die Bühnengerechtigkeit für völlig gleichbedeutend halten wollte — womit ich mich nicht einverstanden erklären möchte — würde man zu bemerken haben, daß, wo es in den Historien hier und da aufgeopfert wird, der Grund vorzugsweise in dem Streben nach Klarlegung der Verwickelung und der politischen Bedeutung der Begebenheit zu suchen ist, wogegen in den Römerdramen der Dichter einen größeren Werth auf die Ausführung der individuellen Characteristik gelegt zu haben scheint. Man könnte fast noch weiter gehen und behaupten wollen, in diesen Römerdramen sei der wesentliche Zweck die Characteristik und die Handlung nur das Mittel zur Ausführung derselben. Das würde zwar mit meiner Meinung nicht übereinstimmen, wie bei der Detailbetrachtung sich hoffentlich herausstellen wird. Auch würde es völlig mißverständlich sein, wenn man in den englischen Historien das Streben des Dichters, der Characteristik ihr gebührendes Recht zu gewähren, vermissen wollte. Nur ist auf diesem Felde in den Römerdramen begreiflicherweise von dem reiferen Dichter weit mehr erreicht, als in jenen seinen ungeübteren Fähigkeiten gelingen konnte. Der wesentlichste Unterschied liegt vielmehr in den epischen Auslassungen, welche in den englischen Historien an vielen Stellen eingemischt und mit großer Sorgfalt ausgearbeitet sind, um die im Conflict begriffenen Ansprüche und Rechte der leidenschaftlich einander gegenüber stehenden Personen darzulegen. Darauf mußte es dem Dichter natürlich an-

kommen, weil diese Fragen und Anschauungen in der Erinnerung der Nation, aus dem sein Publikum hervorging, noch in frischem Andenken und von unmittelbar nationalem Interesse waren. Daß sich Shakspere bei den Römerdramen in dieser Hinsicht auf einem ganz anderen Standpunkte befand, geht zur Genüge schon aus meinen obigen Auslassungen hervor. Wir können also diesen unter keinen Umständen eine nur annähernd ähnliche politische Bedeutung zusprechen, wie den englischen Historien. Sieht man aber dennoch in Coriolan den Conflict der aristokratischen Gesinnung gegen die demokratische und in Julius Cäsar den tragischen Gegensatz des Republikaners gegen die unvermeidliche Nothwendigkeit der Monarchie als die Hauptsache an und meint man, daraus den Grundgedanken dieser Dramen ableiten zu können, so ist dieß ein, wenn auch noch so verzeihliches, aber dennoch ein Mißverständniß. Auffallend ist es allerdings, daß die drei Römerdramen drei der wichtigsten, ja die letzten sogar zwei welthistorisch bedeutende Momente aus der römischen Geschichte behandeln. Was uns die Sage aus der Zeit von Coriolan von der Auswanderung der Plebs auf den heiligen Berg, und von der damit zusammenhängenden Errichtung des Volkstribunat oder sonst noch erzählt, kann zur Bezeichnung derjenigen Periode dienen, in welcher das aristokratische Regiment der jungen Republik einen entscheidenden Stoß erlitt von der berechtigten Kraft der Demokratie und diese den ersten erfolgreichen Schritt für ihre fernere historische Ausbildung that. In Julius Cäsar werden wir erinnert an die letzten Zuckungen des republikanischen Principes und gewissermaaßen an dessen Uebergang in die Agonie. Denn unter diesem Lichte kann allenfalls die Scheinrepublik während des Triumvirats betrachtet werden, welches nach der Ermordung von Julius Cäsar eintrat und nach der Schlacht von Actium mit der Alleinherrschaft von Octavianus Augustus endete. Wollte man

aber vermuthen, Shakspere habe diese wichtigen Momente in Folge einer tiefsinnig intuitiven Einsicht in die Geschichte absichtlich herausgegriffen, so könnte dieß nur unter der Voraussetzung von Anschauungen geschehen, welche mit denen seiner Zeit nicht im geringsten Zusammenhange, ja sogar im Widerspruche stehen.

Es liegt hier eben einer der vielen Fälle vor, wo die Kritik sich verführen läßt, nach dem Standpunkte gegenwärtiger Anschauungen zu urtheilen und darüber gegen Shakspere bald Tadel oder selbst Vorwürfe ausspricht, bald ihm Anpreisungen und Lobeserhebungen zutheilt, von denen die einen wie die anderen mit seinem zeitgemäßen intellectuellen Standpunkte völlig unvereinbar sind. Wer nur einigermaaßen mit den Zuständen des 16. Jahrhunderts in England — und fast in der ganzen gebildeten Welt — bekannt ist, wird es fast für müßig halten, dessen zu gedenken, daß damals die politischen Anschauungen in der Allgemeinheit nicht im Entferntesten ausgebildet genug waren, um bei den Worten von Republik und Monarchie, sowie von Aristokratie und Demokratie an principiell formulirte Begriffe denken zu können. Sie hatten damals und konnten auch damals nur die Bedeutung haben von thatsächlichen Erscheinungen, deren oppositionelles Verhältniß kaum in Betracht gezogen wurde. Ich darf gerade in dieser Beziehung an das erinnern, was im ersten Bande meiner Shakspere-Studien über die genetische Entwickelung des staatlichen und nationalen Lebens von England und besonders über die Zeit der Königin Elisabeth enthalten ist. Wenn auch die Puritaner, sei es in Folge ihres Zusammenhanges mit der schweizerischen Reformation in der Republik Genf, sei es auf dem Wege ihrer theokratisch überspannten Wünsche, thatsächlich Forderungen stellten, die wir nach heutigen Begriffen auf republikanische Begriffe zurückführen, so kam es doch damals kaum Einem in den Sinn, die monarchische

Verfassung für unvereinbar mit diesen Forderungen und Wünschen zu halten. Merkwürdig ist es in dieser Beziehung, daß die Niederländer, in deren herkömmlicher Verfassung die willkommensten Anknüpfungspunkte für eine republikanische Gestaltung ihrer staatlichen Verhältnisse lagen, selbst zu dem Zeitpunkte, als sie sich schon der Unmöglichkeit einer Versöhnung mit Spanien bewußt geworden waren, noch immer nach einem monarchischen Oberhaupte aussahen. Die staatsrechtlich politische Anschauung der Republik im Gegensatze gegen die Monarchie war eben den damaligen Begriffen noch vollständig verschlossen. Um wieviel mehr mußte das der Fall im Allgemeinen zu der Zeit in England sein, als Shakspere seinen Julius Cäsar schrieb, da damals die republikanischen Wünsche und Forderungen der Puritaner noch keineswegs die vorherrschende Zustimmung der Nation hatten. Daß dennoch nicht ganz ein Menschenalter nach Shakspere's Tode sein Vaterland von der Monarchie zur Republik überging, ist kein Beweis gegen diese Aufstellung. Diese periodische Erscheinung war nicht erstanden auf dem Boden einer vorbedachten Absicht oder Doctrin, wovon heute bei ähnlichen Gelegenheiten oft die Rede ist. Die politisch-kirchlichen Bewegungen wurden vielmehr zu diesem Ziele geführt, weil sich die überspannten religiösen Ansichten und Forderungen mit politischen Ansprüchen verbanden, welche an sich selbst herkömmlich begründet waren, denen sich aber die königliche Regierung mit eben so großer Unklugheit als Arglist widersetzte. Auf diesem Wege wurde die ganze Bewegung nach und nach auf eine Spitze getrieben, von der im Beginne kaum die überspanntesten Beförderer derselben eine Ahnung gehabt haben konnten. Dieselbe Bewandtniß hatte es mit den Begriffen von Aristokratie und Demokratie. Es würde mich zu weit führen, wenn ich nachweisen wollte, daß alle, schon in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts, im Parlament scharf betonten Ansprüche

auf Beschränkung der königlichen Prärogative und der damit zusammenhängenden aristokratischen Bevorzugungen nicht auf das Princip, sondern auf die praktische Bedeutung der ganzen Frage gerichtet waren. Es genügt vielmehr, daran zu erinnern, daß auch dabei von doctrinären Principien nicht die Rede sein konnte, und daher selbst der erleuchteteste Staatsmann damaliger Zeit weit entfernt davon war, an einen principiellen Gegensatz des einen gegen das andere zu denken. Wie sollte es also möglich sein, daß Shakspere bei den vorliegenden poetischen Schöpfungen ein mit solchen Principien zusammenhängender Grundgedanke vorgeschwebt habe?

Man verwechselt dabei den mit mächtiger Intuition über allen menschlichen Verhältnissen schwebenden Dichter mit dem, sei es theoretisch oder empirisch, durchgebildeten, talentvollstaatsmännischen Kopf; und je mehr man diesem den Preis zuspricht, desto mehr beeinträchtigt man die gegründeten Rechte des Dichters. Denn nur als solcher hat Shakspere die Berichte Plutarchs aufgefaßt. In derselben Weise, wie in seinem poetischen Ingenium durch die englischen Chroniken, sowie durch italienische und andere Novellen oder sonstwie eine Erscheinung ausgeboren wurde, die ihn zur dramatischen Versinnlichung nöthigte, ebenso wurde ihm auch durch Plutarch's Lebensbeschreibungen eine ähnliche Aufgabe aufgedrängt. Diese Vorlagen waren dazu um so mehr geeignet, als der historische Vortrag Plutarch's, dem Zwecke von Biographien entsprechend, überall nur darauf gerichtet ist, das persönlich-individuelle Bild des betreffenden Mannes auszuführen. Von der politischen und welthistorischen Bedeutung des geschilderten Individuums ist nur so viel berührt, als es die Ausführung des Bildes unweigerlich fordert.

Ich weiß von Plutarch viel zu wenig, um ein erschöpfendes Urtheil über ihn zu haben. Doch will es mir scheinen, als sei er überhaupt mehr geneigt gewesen, die psychologischen

Eigenthümlichkeiten der Menschen, als die wunderbaren Verwickelungen der Geschichte zu betrachten. Selbst seine Vorliebe für die Anecdote und Sage kann dieser Vermuthung zur Veranlassung dienen. Ich wage noch weiter zu gehen, indem ich selbst in Holinshed's Chronik, und namentlich in der von John Hall, mehr als in Plutarch's Biographien einzelne Winke zu entdecken meine, welche an die politische Bedeutung der Begebenheiten und den providentiellen oder verhängnißvollen Zusammenhang der Geschichte erinnern. Wenn Shakspere nun diesen Berichten oft mit großer Treue folgte, so war es ganz natürlich, daß er, bewußt oder unbewußt, ein ganz anderes Bild schuf, als indem er mit noch gewissenhafterer Treue dem Plutarch nachschrieb. Es lag ihm, wie dieß schon bemerkt worden, nicht blos ein ganz anderes Bedürfniß vor; die benutzte Quelle hatte auch von vorneherein der zu versinnlichenden Erscheinung ein ganz anderes Gepräge gegeben. Daher runden sich auch die in den englischen Historien aufgestellten dramatischen Gemälde in Bezug auf die tiefsinnig tragische Bedeutung des großen Ereignisses weit mehr ab, als die Römerdramen. Er beginnt und bearbeitet zwar den ersten Theil Heinrich VI. und die Bürgerkriege unter dem Drucke und unter der Beschränkung aller Schwächen des Anfängers. Allein in dem bombastischen, manchem kritischen Vorwurfe unterworfenen Anfange Heinrich VI. fühlt man doch das Bedürfniß heraus — gleichviel ob es bewußt oder unbewußt war — nicht das Individuelle der handelnden Personen allein, sondern in noch höherem Maaße das große geschichtliche Ereigniß, das sich durch den verhängnißvollen Tod Heinrich V. vorbereitet, zur Anschauung zu bringen. Wie groß schließt ferner Richard III., als die endliche Katastrophe des mit Heinrich V. Tode beginnenden Ereignisses ab. Hier wird sogar dem Bedürfnisse, die große politisch-historische Frage versöhnend zu lösen, die geschichtliche Wahrheit in der

Versinnlichung von Heinrich VII. Individualität aufgeopfert. Ich übergehe, der Kürze halber, was sich noch in Bezug auf die anderen Historien in dieser Hinsicht sagen ließe. Von Belang ist es aber, wie selbst den großen Tragödien niemals ein Schluß fehlt, durch den die wiederhergestellte Ruhe und Ordnung in den durch die Handlungen und Erlebnisse der Individuen erschütterten socialen und politischen Zuständen angedeutet wird. Das Alles fehlt, wie in der Detailbetrachtung genauer nachgewiesen werden wird, in den Römerdramen. Nirgends eine Exposition, die auf unsere Imagination genügend wirkte, um uns in ein bedeutendes politisch-historisches Ereigniß vorbereitend einzuführen. Von Anfang herein ist Alles auf die Versinnlichung der persönlichen Erscheinungen gestellt; und diesen persönlichen Individualitäten mit ihren Empfindungen und Erlebnissen wird alle Aufmerksamkeit zugewendet, bis sich ihr Schicksal erfüllt hat und ihnen eine versöhnende Klage nachtönt.

Doch gerade in der lebendigen Schilderung der Personen und ihrer inneren und äußeren Erlebnisse manifestirt sich der große unerreichbare Genius Shakspere's vorzugsweise an diesen Römerdramen. Es würde, abgesehen von der thatsächlichen Begründung, ungerecht sein, wenn man als Vorwurf aussprechen wollte, er habe das Beste aus Plutarch abgeschrieben. Allerdings lassen sich Schritt vor Schritt die Stellen nachweisen, welche ihm bis auf den Wortlaut gedient haben; doch aber war, um auf diesem Wege das in der Imagination empfangene Bild in der Weise, wie es hier vorliegt, zu reproduciren, ein Ingenium von unmeßbarer Größe nöthig. Man kann das nicht besser anerkennen, als Gervinus in seinem Werke über Shakspere bei Gelegenheit der Besprechung von Julius Cäsar. Ich erinnere mich hier einer Aeußerung Schlegel's*): „Ein kräftiges Bewußtsein von der allgemeinen

*) a. a. O. III. 46.

Gültigkeit und dem festen Bestande ihrer Art zu sein, eine unbezweifelte Ueberzeugung, daß es immer so in der Welt zugegangen und auch forthin so zugehen werde: diese Gefühle unserer Altvorderen waren Kennzeichen frischer Lebensfülle, sie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung". Besser kann der Standpunkt nicht bezeichnet werden, auf dem es Shakspere Bedürfniß war und zur Bewunderung gelang, einen Brutus, Cassius, Antonius und Coriolanus mit allen liebenswürdigen und vorwurfsvollen Eigenschaften in einem lebenswarmen Bilde vor unsere Augen zu stellen. Was in ihrem politischen Leben sie betraf, mußte seinem Bilde dienen, nicht aber war das Bild darauf gestellt, politischen Fragen zur Beleuchtung zu dienen. Selbstverständlich mußte durch diese Färbung das Interesse an den Motiven der Handlung und der Begebenheit mächtig erhöht und ein Eindruck bedingt werden, der diese Dramen vor den anderen Tragödien wesentlich hervorhob. Unter der fascinirenden Wirkung der poetischen Macht einer solchen Reproduction darf es für entschuldigt gelten, wenn selbst erleuchtete Köpfe wie Schlegel alte Römer aus ihren Gräbern wieder erstehen sehen, und Goethe hat gewissermaaßen Recht, wenn er zwar nur eingefleischte Engländer aber zugleich wirkliche Menschen in diesen Gestalten erkennt. Der Grund von beiden Anschauungen liegt in der täuschenden, nicht aber thatsächlichen Wahrheit des Gemäldes. Unter demselben magischen Einflusse dürfen wir, die Kinder einer Zeit, die sich in zergliedernden Theoremen gefällt, und der jene Kraft einer unbezweifelten Ueberzeugung von der Gültigkeit unseres Handelns und Seins verloren gegangen ist, bei diesen politisch gefärbten Motiven an Principien erinnert werden, während sie dem Dichter für nicht mehr als für integrirende Theile der individuellen Erscheinung gelten konnten.

I.

Julius Cäsar.

P. P.

Sie begreifen wohl, wie ich mit einiger Bangigkeit an die Besprechung der Tragödie Julius Cäsar herantrete. Alle Kritiker von bedeutendem Namen, wie Kreyßig, Ulrici, Gervinus und Andere sprechen sie als eins der größten Meisterwerke Shakspere's an. Es scheint fast als könne und dürfe von ihr gar nicht übel gesprochen werden. Selbst Rümelin überwindet seine Neigung zur Skepsis gegen die absolute Preiswürdigkeit und Mustergültigkeit Shakspere's und erkennt ihr wenigstens unter den Römerdramen den höchsten Preis zu. Auch unser erster dramatischer Dichter hat das größte Lob für dieses Kunstwerk. In einem Briefe an Goethe erkennt ihm Schiller „Interesse der Handlung, Abwechselung und Reichthum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis-à-vis des Publikums" zu; er findet, der Kunst gegenüber habe es Alles, was man wünscht und braucht.*) Bedarf es noch mehr, so ist an die metrische Uebersetzung dieser Tra-

*) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Nr. 921. Goethe bereitete damals (September 1803) eine Aufführung des Julius Cäsar auf dem Weimarschen Theater vor.

gödie durch Casp. Wilhelm v. Bork zu erinnern. Sie erschien im J. 1741 in Berlin und war nach Eschenburg die erste deutsche Uebersetzung eines Shakspere'schen Schauspiels. Der gelehrte preußische Staatsmann und ehemalige Minister, der Jahre lang als Gesandter in London gelebt hatte, muß doch von der Größe dieser Schöpfung vorzugsweise berührt worden sein, da er sie gerade zu einer damals noch niemals versuchten Arbeit aus der Menge herausgriff. Dasselbe ist vorauszusetzen bei Voltaire, als er sich herbeiließ, von Shakspere's Julius Cäsar wenigstens die ersten drei Acte metrisch in das Französische zu übersetzen.*) Bei seiner, oft mit unbilliger Leidenschaft ausgesprochenen Voreingenommenheit gegen Shakspere spricht das fast noch mehr für die unwiderstehliche Macht dieses Poems, wiewohl, nach des Verfassers Angabe, diese Arbeit nur unternommen war, um das Verfahren Corneille's, der zuweilen mit Shakspere verglichen worden, gegen diesen in ein noch helleres Licht zu stellen.

Im Gegensatze gegen diese Anpreisungen ist Vieles und Vielerlei gesprochen worden über den Mangel an Einheit der Handlung, über das Bedenken, ob nicht aller Regel zuwider die Person der Titelrolle zu sehr in den Hintergrund gestellt und dagegen Brutus als die Hauptperson des Drama's zu betrachten sei. Abgesehen von den älteren englischen Commentatoren hat auch mancher Andere die ungenügende und selbst den gangbarsten Traditionen widersprechende Darstellung des Julius Cäsar zur Begründung jener Vorwürfe nachweisen wollen. Wären die gedachten Ausstellungen gegründet, so würde allerdings von der Behauptung, daß Julius Cäsar für eines der größten Meisterstücke Shakspere's zu halten sei, nur

*) Erschienen Lausanne 1774 und abgedruckt: Théatre de P. Corneille 1764. T. II. als Anhang zu Corneille's Cinna. Jedenfalls ist diese Uebersetzung älter als die der gesammten Dramen Shakspere's durch Le Tourneur (Comte Catéulan), die erst 1776 erschien.

wenig übrig bleiben. Begreiflicherweise sind daher alle Besprechungen der schon genannten namhaften Kritiker, von A. W. v. Schlegel an, darauf gerichtet gewesen, durch Nachweisungen darüber, daß namentlich die Architektonik des Stückes den Intentionen des Dichters vollkommen entspreche, den Ruf des Drama's als eines Meisterwerkes zu retten. Dabei ist viel Scharfsinn und Fleiß angelegt worden. Auch zu subtilen Conjecturen hat man dabei seine Zuflucht genommen. Denn unter dieser Bedeutung scheint doch wohl die Vermuthung zu stehen, daß Julius Cäsar in dem ihm zu Grunde liegenden Hauptgedanken nur dann richtig zu fassen und zu verstehen sei, wenn man diese Tragödie als den Theil einer Tetralogie betrachte, welche mit Coriolan beginne und mit Titus Andronicus abschließe. Andere haben behaupten wollen, der Titel Julius Cäsar rechtfertige sich deshalb vollständig, weil die Idee des Cäsarenthums siegreich aus dem tragischen Kampfe hervorgehe; ja man hat bemerken wollen, der Begriff des Cäsar lebe nicht blos im Octavius noch fort, er werde auch durch die Geisterscheinung, welche Brutus ein Mal bei Sardes und zum zweiten Male bei Philippi begegnet sei, noch lebend und auf die Handlung einwirkend erhalten. Zu den geistreichsten Auslassungen über diese Fragen gehört vielleicht ein Schulprogramm des Gymnasiums zum heiligen Kreuze in Dresden vom J. 1873. Ob und in wie weit ich mich den mit außerordentlicher Hingebung und erschöpfender Vielseitigkeit ausgearbeiteten Ansichten des Herrn Professor Schöne werde anzuschließen haben, wird die Folge zeigen. Vor der Hand glaube ich genug gesagt zu haben, um Ihnen von den Schwierigkeiten der vorliegenden Aufgabe ein Bild zu geben. Sie müssen mich deshalb um so mehr mit Bangigkeit erfüllen, als meines Erachtens die vorwiegende Zahl der Männer, mit deren Gelehrsamkeit ich mich nicht messen darf, den meiner Anschauungsweise völlig entgegengesetzten Standpunkt ein-

nimmt und ich doch die mir widerstrebenden Ansichten nicht als völlig werthlos betrachten kann. Zwei wesentliche Punkte, deren ich schon wiederholt in unseren Besprechungen gedacht habe, kommen dabei von Neuem in Betracht. Man fragt, wie es mir scheint, oft zu sehr danach, was der Dichter gewollt, wogegen mir überall daran am meisten gelegen ist, mir davon Rechenschaft zu geben, was der Dichter als solcher erreicht hat. Und indem man jene Frage zu beantworten strebt, steht man allzuleicht und allzuoft unter dem gebieterischen Einflusse der eigenen Zeit, während mir nur das Urtheil berechtigt scheint, das von diesem Einflusse sich völlig befreit und dem Leben, Denken und Empfinden des Dichters in seiner Zeit sich rückhaltlos anzuschließen strebt. Doch gerade darin liegt die größte Schwierigkeit; denn ohne es zu wollen wird man dennoch immer wieder in die Frage nach den Intentionen des Dichters hineingedrängt, und im vorliegenden Falle tritt dieß am meisten ein.

Fast alle der gedachten Besprechungen gehen von dem Titel „Julius Cäsar" aus. Nichts kann berechtigter sein, als dem Titel eines Drama's den gegründeten Anspruch auf einen demselben vollständig entsprechenden Inhalt zu entnehmen. Nun erscheint aber allerdings die auf dem Titel bezeichnete Person so wenig als die Hauptsache, daß sie nicht einmal handelnd auftritt, oder mindestens vor unseren Augen keine Handlung verrichtet, welche zum genügenden Motiv der Haupthandlung dienen könnte. Julius Cäsar ist fast nicht mehr als eine Erscheinung, die noch dazu mit dem III. Acte verschwindet, oder, wie schon von Anderen bemerkt worden, nur deshalb auftritt, um ermordet zu werden. Unter solchen Umständen ist nichts natürlicher, als das Bestreben auf dem Wege scharfsinniger Forschungen und zergliedernder Auslegung die Rechtfertigung für den Titel und so auch für den Dichter zu suchen. Das ist nicht anzufechten, sobald es gewiß ist,

daß der Dichter seinem Drama diesen Titel aus eigenem freien Antriebe gegeben hat. Wir wissen ja, wie es mit den meisten Titeln der Shakspere'schen Stücke zugegangen ist. Die wenigsten derselben, soweit sie vor der Herausgabe der Folio von 1623 einzeln abgedruckt sind, tragen von Haus aus den Titel, unter welchem sie heutzutage gangbar sind.*) Bei den meisten derselben wird der Inhalt in ausführlicher Weise der Hauptsache nach vorauserzählt und es giebt sogar Beispiele, wo die heutige Aufschrift und selbst die in der Folio dieser Vorausbeschreibung nur wenig entspricht. Nun haben wir gerade von Julius Cäsar keinen Einzelabdruck, der uns einen Anhalt darüber gewähren könnte, unter welcher Bezeichnung dieses Drama zuerst vor dem Publikum erschienen ist. Aber wir lesen im Index der Folioausgabe „The Life and death of Julius Caesar". In dem Buche selbst p. 109 lautet dagegen die Ueberschrift: „The Tragedie of Julius Caesar". Aller Wahrscheinlichkeit nach rühren diese Titel nicht alle beide von Shakspere selbst unmittelbar her. Vielleicht war er aber auch eben so wenig der Verfasser des einen, wie des andern.

Ueber die Unzulänglichkeit des ersten ist kein Wort zu verlieren. Fragen wir aber, ob der zweite dem gegenwärtigen Drama von Shakspere selbst gegeben worden sein könne, so müssen wir eine Erörterung anstellen, bei welcher es einleuchtend wird, daß zwischen dem heutigen kurzen Titel und dem in der Folio noch ein großer Unterschied ist. Möglich und

*) Man vergleiche N. Delius, Shakspere's Werke: Einleitung zu Heinrich VIII. Note: „Wie Malone aus den Papieren Lord Harrington's, Schatzmeister Jacob I., mittheilt, wurde im J. 1613 bei Hofe aufgeführt Shakspere's König Heinrich IV. 1. Th. unter dem Namen Hotspur, König Heinrich IV. 2. Th. oder the Merry Wives of Windsor mit dem Namen Sir John Falstaff, Much ado about nothing unter dem Namen Benedik und Beatrice und Julius Cäsar hieß wahrscheinlich Caesar's Tragedy.

wahrscheinlich ist es sogar, daß die Ueberschrift The Tragedie of Julius Caesar nur eine Abkürzung des ursprünglichen Titels war. Was in Altengland bis in die Zeit Shakspere's hinein und darüber hinaus unter dem Worte „tragedy" verstanden wurde, habe ich im ersten Theile meiner Shakspere-Studien p. 399 u. ff. deutlich und ausführlich genug ausgesprochen, um der Wiederholung überhoben sein zu können. In dem Sinne, in welchem schon Chaucer in seinen Canterbury-Tales die Bedeutung des Wortes „tragedy" auffaßt, kann aus vollem Rechte das Schicksal Julius Cäsar's mit diesem Ausdrucke bezeichnet werden. Thatsächlich ist dieß auch der Fall in dem bekannten Buche „The Mirrour for Magistrates". Der moralische Autor desselben, Thom. Sackville Lord Buckhurst, bezeichnet in seiner Induction Cäsar so gut wie andere Personen aus der römischen Geschichte als tragische Erscheinungen. Auch ist in diesem Buche, das bekanntermaaßen ursprünglich den Titel trug: „The falles of unfortunate Princes" ein langes Gedicht über Julius Cäsar enthalten. Das kann für genügend gelten, um in den Augen der Herausgeber der Folio den im Buche selbst enthaltenen Titel vollständig zu rechtfertigen. Der Sturz Cäsar's von der Höhe, auf welche ihn das Schicksal gestellt hatte, bildet mit den Folgen dieses Ereignisses den Hauptgegenstand des ganzen Drama's und ist in dem Sinne, in welchem die englische Welt das Wort auffaßte, eine Tragödie. Auch der Verfasser des Gedichtes in The Mirrour for Magistrates begnügt sich nicht damit, Cäsar's Größe und seinen Fall allein zu schildern. Der Titel lautet „How Caius Julius Caesar, which first made this realme tributarie to the Romanes, was slaine in the Senate house about the yeare before Christ 42". Aller Wahrscheinlichkeit nach würden wir in einer Quartausgabe, wenn eine solche vor dem Erscheinen der Folio herausgekommen wäre, einen ähnlichen Rechenschaftsbericht über den Inhalt

des Stückes zu lesen gehabt haben; nur daß auf diesem nicht der eine Theil desselben die Einleitung, sondern den Schluß gebildet haben würde. In so weit ist also Shakspere nicht einmal für denjenigen Titel verantwortlich zu machen, der diesem Drama sieben Jahre nach seinem Tode von den Herausgebern der Folio gegeben worden. Noch weniger ist dieß der Fall in Bezug auf den jetzt üblichen Namen. In dem Sinne der gegenwärtigen Kritik scheint dieser Titel in Bezug auf den Inhalt des Stückes sogar noch ungenügender als jener. Denn während die Leser und Zuschauer des 17. Jahrhunderts nach ihren damaligen Anschauungen und ästhetischen Bedürfnissen jene Aufschrift mit dem Inhalte allenfalls in Einklang bringen konnten, verlangen wir von der Persönlichkeit, deren Namen der Titel ausspricht, ein befriedigenderes dramatisches Bild, als das vorliegende Drama uns gewährt.

Allein die traditionelle Gewohnheit, auf welcher der Titel dieses Drama's beruht, hat doch vielleicht einen bestimmten Grund, und ist die allgemeine Anschauung, die ihn zur herkömmlichen Gewohnheit gemacht hat, berechtigt, so ist es vielleicht auch denkbar, daß er in Einklang steht mit der poetischen Anschauung, unter welcher der Dichter den Gegenstand bewußt oder unbewußt aufgefaßt und dargestellt hat. Nur müssen wir, um uns diese Frage zu beantworten, von jedem Motive absehen, das nach Zeit und Umständen Shakspere fern liegen mußte. Vor Allem dürfen wir nicht vergessen, daß es ihm nicht in den Sinn kommen konnte, ein Ereigniß in dem Lichte der pragmatischen römischen Geschichte aus Julius Cäsar's Zeit zu vergegenwärtigen. Dem englischen Publikum war Cäsar's Größe und sein Fall nicht unbekannt. Der Verfasser des schon gedachten Gedichtes aus dem Mirrour for Magistrates, das in seinem Alter sicher weit hinausreicht über Shakspere's Drama, beruft sich im Eingange ausdrücklich auf das Buch Boccaccio's von den berühmten Männern

und dessen Uebersetzung von Lydgate, um einer detaillirten Erzählung der Erlebnisse Cäsar's überhoben zu sein. Er mußte doch voraussetzen, daß seinem Publikum diese Schriften nicht fremd waren. Auch auf Plutarch bezieht sich dieses Gedicht. Ueberdieß existirten schon lange vor Shakspere Dramen desselben Stoffes. Steevens führt aus Peck's Collection of divers curious historial pieces (append. to the Memoirs of Oliver Cromwell) ein lateinisches Stück dieses Inhaltes an, das um 1582 in Christchurch-College zu Oxford aufgeführt worden, und wozu Mag. Richard Eedes einen Prolog geschrieben haben soll. Vielleicht bezieht sich gerade auf dieses Stück die bekannte Aeußerung von Polonius in Hamlet. Wahrscheinlich existirten auch noch andere ältere Stücke von diesem Stoffe. Auch die in Henslowe's Diary unterm 22. Mai 1602 angeführte Vorstellung eines Stückes unter dem Titel „Cäsar's Fall" beweist nur für die Popularität dieses Stoffes. Es war eine gemeinschaftliche Arbeit von Anthony Munday, Mich. Drayton, John Webster, Middleton und Anderen, die wahrscheinlich dazu bestimmt war, auch auf anderen Theatern mit Shakspere's Arbeit zu wetteifern. Zum Ueberflusse können wir noch des Julius Cäsar von dem Schotten Lord Sterline gedenken, eines Stückes, das um 1607 erschienen war und Malone verleitete, es als eine Vorarbeit Shakspere's anzusprechen.

Unter diesen Umständen allgemeiner Popularität hatte Shakspere bei der Vergegenwärtigung der Person Julius Cäsar's eben so wie bei der Bearbeitung des ganzen Stoffes nur einer traditionellen Anschauungsweise zu folgen. Auch seine Anlehnung an Plutarch konnte ihn auf diesem Standpunkte nicht beirren. Wie wenig er in der Allgemeinheit davon abgehen konnte und wie unzutreffend in Folge dessen unser Urtheil wird, wenn wir nicht diesen Standpunkt streng behaupten, geht selbst aus der Einrichtung der damaligen

Theater im Vergleiche mit den unserigen hervor. Der Abdruck dieses und fast aller Dramen in der ersten Folio, der doch wahrscheinlich einem Bühnenmanuscripte entnommen ist, enthält nicht eine einzige Bühnenweisung hinsichtlich des Ortes, wo die Handlung vorgeht. Halten Sie es nicht für gleichgültig, daß in unseren heutigen Dramen die Oertlichkeiten der Handlung mit Gewissenhaftigkeit angegeben und auf der Bühne oft mit übelangebrachter Genauigkeit dargestellt werden. Durch diesen Umstand allein werden Gedanken und kritische Ansprüche erweckt, von denen Shakspere und sein Publikum keine Ahnung haben konnten. Mag immerhin bei verschiedenen Scenen ein Täfelchen mit dem Namen der Oertlichkeit aufgehangen, mag vielleicht bei der Ermordungsscene eine papperne Nachbildung der Bildsäule des Pompejus aufgestellt gewesen sein, dadurch wurde nicht, wie bei unseren künstlerischen Veranstaltungen, die Phantasie und das Urtheil der Zuschauer aufgefordert, sich in eine völlig fremdländische Atmosphäre oder in eine weit hinter ihnen liegende Vergangenheit zu versetzen. Sie weinten, lachten, trauerten oder zürnten eben nur mit Menschen, von denen sie im Vollgefühle ihrer eigenen Lebensfrische und Lebensfülle, unerachtet der fremdländischen Namen, voraussetzten, daß deren Empfindungen und Leidenschaften, deren Denken und Fühlen mit dem ihrigen genau übereinstimmte.

Allerdings stand Shakspere's Ingenium hoch erhaben über seiner Zeit. Es konnte ihm daher nicht, wie vielen anderen seiner Zeitgenossen, genügen, in der Tragödie nur die Launen des Schicksals bei dem Sturze einer erhabenen Größe von ihrer Höhe darzustellen. Er selbst hat es erst der modernen Welt und allen kommenden Geschlechtern gelehrt, in den tragischen Erscheinungen der Geschichte und des allgemeinen Lebens das Zusammenwirken von Wünschen, Leidenschaften und Handlungen mit äußeren Umständen als Be-

dingung des Schicksales anzuschauen; mit anderen Worten, von ihm wissen wir erst recht, daß auch in der modernen christlichen Welt es kein anderes tragisches Schicksal giebt, als ein solches, an dem sich der Conflict der menschlichen Hinfälligkeit mit den ewigen Bedingungen der Welt und ihres Lebens manifestirt. Und eben in dem zur Gewohnheit gewordenen Gefühle, nur Erscheinungen, welche diesen Bedingungen entsprechen, in seinen Dramen wiederzufinden, kann die Kritik Anstoß nehmen an der nur passiven Erscheinung Julius Cäsar's in dem Stücke seines Namens. Aber es ist dennoch ein Mißverständniß, das daraus entsteht, daß man dem Dichter eine Verpflichtung zuschiebt, welche er weder nach den Bedürfnissen seiner Zeit, noch nach den Bedürfnissen seines Ingeniums haben konnte. Lag ihm, wie ich nicht bezweifle, kein anderes Bedürfniß vor, als diejenige Erscheinung aus dem menschlichen Leben, welche sich ihm aus Plutarch's Berichten zur dramatischen Darstellung aufgedrängt hatte, mit allen zur Bedingung des Schicksals der betreffenden Individuen gehörigen Empfindungen und Leidenschaften auf die Bühne zu bringen, dann hat er auch sein Ziel mit der größten Meisterschaft erreicht; und ich sehe nirgends die Berechtigung, ihn zu meistern oder ihm Gedanken und Absichten unterzulegen, die uns auf einem von dem seinigen weit abliegenden Standpunkte fast unwillkürlich in den Sinn kommen.

Man hat gesagt, Shakspere lasse seinen Julius Cäsar von Anfang an mit einer Lächerlichkeit auftreten. Als solche wird das Verlangen Cäsar's bezeichnet, daß Antonius bei dem Wettlaufe am Lupercalienfeste Calpurnia berühren solle, um sie fruchtbar zu machen. Auch andere anecdotäre Einzelheiten sind demselben Vorwurf ausgesetzt gewesen. Den prahlerisch hochfahrenden Ton in Cäsar's Reden, seinen Aberglauben und manches Andere hat man für unangemessen gehalten, weil das Alles nicht der poetischen Schilderung einer welt-

historischen Größe entspreche. Daß er gerade in allen diesen Einzelheiten Plutarch gefolgt sei, ist zwar Niemand entgangen, aber man hat darin eine zu sclavische Anlehnung und eine zu geringe poetische Selbständigkeit rügen wollen. Das Hauptsächlichste wird dabei von der Mehrheit der Kritiker übersehen. War auch Shakspere über den allgemeinen Durchschnitt der Geschichtskenntniß und Anschauung seiner Zeit erhaben, so ist es doch überaus unbillig, von ihm historische Gemälde aus der Römerzeit zu verlangen, wie wir sie allenfalls von einem großen Dichter unserer, fast um drei Jahrhunderte vorgeschrittenen Zeit fordern dürften. Er that Alles, was er unter den obwaltenden Umständen vermochte, um durch solche immerhin anecdotäre Einzelheiten dem traditionellen Bilde Julius Cäsar's eine individuelle Gestalt zu verleihen. Wie können wir ihm daraus einen Vorwurf machen wollen, daß aller Wahrscheinlichkeit nach Goethe oder Schiller sich in dieser Hinsicht anderer Mittel bedient haben würden? Ja es ist fast komisch, von derselben Seite, von welcher die historische Wahrheit der Römerdramen als ein Verdienst des Dichters gerühmt wird, Vorwürfe gegen ihn zu hören wegen Einzelheiten, wo er wirklich nach historischer Wahrheit strebte, nur deshalb, weil er Mittel dazu gebrauchte, die wir heute nicht mehr billigen.

Dazu kommt ferner, daß Shakspere auf dem Boden der einzigen geschichtlichen Quelle, welche ihm zu Gebote stand, kaum im Stande war, sich in seiner Phantasie eine andere Erscheinung zur dramatischen Ausführung zu bilden, als er uns thatsächlich versinnlicht hat. Ich habe schon oben vorübergehend davon gesprochen, daß bei Plutarch's Berichten der biographische Character durchaus vorherrsche und daher die welthistorische Bedeutung oft zu sehr in den Hintergrund tritt. Hier muß ich mich auf sein eigenes Bekenntniß in dieser Hinsicht berufen. Im Begriffe, das Leben des Königs Alexander

und des Cäsar in einem Buche zusammenzustellen, beginnt er mit der Entschuldigung, daß er nicht alle die berühmten Begebenheiten (welche Alexander und Cäsar betreffen) genau und umständlich erzähle, sondern die mehresten nur kurz berühre. „Denn", so fährt er wörtlich fort, „ich schreibe Leben, aber keine Geschichte; und in den glänzendsten Thaten liegt nicht allemal eine Anzeige von Tugend oder Laster, im Gegentheil verräth oft eine unbedeutende Handlung, eine Rede oder ein Scherz den Character der Menschen viel deutlicher, als die blutigsten Gefechte, als die größten Schlachten und Belagerungen." Ich weiß nicht, ob Shakspere diese Stelle in der Uebersetzung des Plutarch von North gelesen hat. Es bedarf aber auch dessen nicht, um ihn wegen der Benutzung anecdotärer Einzelheiten zur Individualisirung seiner dramatischen Gestalten in diesem Drama zu entschuldigen. Die Lebensbeschreibung des Julius Cäsar von Plutarch reicht dazu schon hin. Sie wird von Anderen, deren Urtheil hier mehr als das meinige gelten kann, als eine der schwächeren Arbeiten Plutarch's bezeichnet. Das ist nicht meine Sache, aber ich glaube, sie bildet in mancher Hinsicht den Gegensatz gegen die Lebensbeschreibung des Brutus. Julius Cäsar ist meines Erachtens nicht seines großen welthistorischen Characters würdig genug geschildert. Wenn auch seine politische Größe nicht unbedingt verkannt wird, so springt doch der ehrgeizige Usurpator mehr in die Augen, als die Erhabenheit Cäsar's über seine ganze Zeit. Mir scheint, es hat dem Verfasser bei dieser Arbeit die Liebe zum Gegenstande gefehlt. Bei Brutus ist das Gegentheil der Fall. Nicht genug, daß Plutarch in dieser Biographie manchen Vorwurf, der auf Brutus gleich vielen anderen seiner Zeitgenossen haftete, mit Stillschweigen übergeht und nur das Versprechen an seine Soldaten, ihnen, wenn sie in der Schlacht von Philippi sich tapfer hielten, die Städte Thessalonike und Lakedämon zur Plünderung und zur

Beute zu überlassen, als den einzigen Vorwurf hervorhebt, gegen den man ihn auf keine Weise rechtfertigen könne. Er widmet überhaupt der ausführlichen Characterzeichnung Brutus' eine große Sorgfalt und stellt seine Jugend, Liebenswürdigkeit und Milde mit augenscheinlicher Vorliebe in das hellste Licht. Dieß Alles könnte schon genügen, um Shakspere wegen der Bevorzugung Brutus' vor Cäsar vollständig zu rechtfertigen. Je mehr er diesen wie jenen ganz im Sinne Plutarch's darstellte, desto mehr mußte — selbst wenn es seiner Absicht nicht entsprochen hätte — das Gewicht der Wirkung auf das Gemüth des Beschauers und Lesers von Cäsar auf Brutus übertragen werden. Auch führt das Gemüth bei den meisten Urtheilen über dieses Drama nur deshalb die vorherrschende Stimme, weil es von dem Bilde des Brutus widerstandslos ergriffen, gegenüber von Cäsar aber kalt gelassen wird.

Doch gerade, indem wir die Anlehnung Shakspere's an seine Quelle verfolgen, begegnen wir einem Momente, der es möglich macht, den herkömmlichen Titel „Julius Cäsar", selbst im Sinne des Dichters, für angemessen oder wenigstens die herkömmliche Gewohnheit desselben für gerechtfertigt zu halten. Und hier schließe ich mich vorzugsweise der Ansicht des Schulprogrammes von Prof. Schöne an. Immer aber muß ich ausdrücklich bemerken, daß ich keine Behauptung darüber aufzustellen wage, was Shakspere gewollt, sondern nur nachzuweisen versuche, was er erreicht hat.

Im letzten Paragraphen der Lebensbeschreibung von Julius Cäsar sagt Plutarch ausdrücklich, er sei gestorben, „nachdem er den Pompejus nicht viel länger als vier Jahre überlebt, und von der Herrschaft und höchsten Gewalt, die er sein ganzes Leben hindurch ꝛc. verfolgte und endlich ꝛc. erlangte, weiter nichts als den bloßen Namen, als einen von den Bürgern ihm sehr beneideten Ruhm genossen hatte." Also

an die welthistorische Bedeutung Julius Cäsar's, an seine epochemachende Erscheinung, sowie daran, daß er mit Recht als der Begründer des Cäsarenthumes in Rom angesehen werden und daß dieses auch mit seinem Tode nicht fallen konnte, scheint Plutarch, mindestens an dieser Stelle, nicht gedacht zu haben. Dagegen fährt er fort: „Jedoch sein großer Schutzgeist, der ihn im Leben geleitete, folgte ihm auch nach seinem Tode als Rächer des Mordes, und spürte in allen Ländern und Meeren die Mörder auf, bis keiner derselben mehr übrig war ꝛc." Und nun folgt die Erzählung von den Vorbedeutungen, sowie namentlich von den Geistererscheinungen, welche Cassius' und Brutus' verhängnißvollem Ende bei Philippi vorausgegangen waren. Hier lag Shakspere augenfällig der Stoff einer großen Tragödie vor, die aber nicht einen absolut politischen Character hatte, sondern deren eigentlicher Kern das persönliche Schicksal Cäsar's und derjenigen war, die vorzugsweise die Anstifter seiner Ermordung gewesen waren. Ob Shakspere den Stoff wirklich so aufgefaßt habe, das kann Niemand sagen. Das aber ist unbezweifelt, daß das Drama den Eindruck dieser Auffassung macht und daß es daher auch unter dem durch das Herkommen ihm gegebenen Namen in seinem Ganzen als ein Meisterwerk zu betrachten ist, ohne daß darüber gestritten zu werden braucht, ob Cäsar oder Brutus die Hauptpersonen sind.

Der von Plutarch hervorgehobene Name des Herrschers mit der höchsten Gewalt und der von den Bürgern beneidete Ruhm Cäsar's ist, trotz der knappen Darstellung in den beengenden Schranken der Bühne, vollständig hervorgehoben und erschöpfend geschildert. Selbst der Ueberwindung des Pompejus, die Plutarch in dem zuoberst angezogenen Satze erwähnt, ist von Shakspere gedacht. Daß der Schmuck der Siegeszeichen, welchen Flavius und Marullus an dem Lupercalienfeste desselben Jahres, wo Cäsar ermordet wurde, von

den Bildsäulen wegräumten, nicht auf den Sieg über Cnejus Pompejus bei Pharsalus, sondern auf den über dessen Söhne bei Munda Bezug hatte, ist gleichgültig. Nur das Zusammentreffen mit dem Abschlusse der Biographie Cäsar's im Plutarch kann von Bedeutung sein. Jedenfalls entspricht dieser Eingang dem von den Bürgern beneideten Ruhme Cäsar's. Auch die bald darauf folgenden Reden des Cassius, so wie vieles Andere gehören dahin. Um ferner Cäsar als den unumschränkten Herrscher zu bezeichnen, ist Alles geschehen. Die Musik muß schweigen, wenn er spricht. Daß ihm am 15. Febr. des Jahres 710 n. E. R. von Antonius eine Krone angeboten wurde, ist geschichtlich und wird von Plutarch berichtet. Besonders bezeichnend ist in dieser Hinsicht im II. Acte die Versammlung vieler Senatoren in Cäsar's Hause vor seinem Aufbruche nach der Senatssitzung und namentlich seine Haltung in dieser vor der Ermordung. Um uns das Bild eines königlichen Herrn in der Mitte seines Hofes zu versinnlichen, fehlt nichts als die Leibwache, von der Shakspere aus Plutarch wissen konnte, daß sie von Cäsar abgelehnt worden. Der Eindruck, den unsere Augen empfangen, ist stärker als die Wirkung der als prunkend und prahlend getadelten Reden Cäsar's. Ueberdieß sind die meisten derselben Plutarch wörtlich entnommen. Dahin gehören Cäsar's Worte über Cassius. Was Cäsar über die Todesfurcht sagt, findet sich im Plutarch, wenn gleich an einer anderen Stelle, fast wörtlich. Auch in diesen Beziehungen ist der Eindruck, den wir von solchen Einzelheiten empfangen, nicht maaßgebend. Vieles, was uns abgetreten oder unangemessen scheint, konnte vor fast 300 Jahren für neu und zweckentsprechend gelten. Einzelstehende Gelehrte, wie z. B. Ben Jonson, konnte Shakspere unmöglich berücksichtigen.

Viel wichtiger als das Alles ist die von Plutarch schon aufgestellte Meinung von einem Schutzgeist, der Cäsar in

seinem Leben begleitet habe und ihm auch nach seinem Tode als Rächer des Mordes gefolgt sei. Shakspere's Gemüth war vorzugsweise empfänglich für die poetische Anschauung des Zusammenhanges menschlicher Schicksale mit geheimnißvollen übersinnlichen Mächten. Doch überall, wo er dieselbe benutzte, bleibt dennoch seine feste Ueberzeugung von der Selbstbestimmung des Menschen unangefochten. Nirgends liegt in außerordentlichen Naturereignissen, in Geistererscheinungen, Ahnungen oder dergleichen die Andeutung eines fatalistisch vorausbestimmten Schicksals. So ist es auch hier. Keine von den Vorbedeutungen, welche Julius Cäsar's Tod vorauszuverkünden schienen, ist von Shakspere erfunden. Doch indem er sie dem Plutarch nachschrieb, benutzte er sie in poetischer Weise so, daß sie ihm entweder zur Klarlegung von Cäsar's hochmüthiger Verblendung oder als mittelbare Motive zur Handlungsweise anderer Personen dienten. Dabei erscheint fast nichts unnatürlich. Die einzigen Ausnahmen finden sich im Grunde nur in dem Opferthiere ohne Herz und allenfalls in der Nachteule, die bei hellem Tage auf dem Forum gesessen haben soll. In den Träumen Calpurnia's, in den unberücksichtigten Wahrsagungen, in dem heftigen Frühjahrsgewitter mit dem St. Elmsfeuer, wodurch Casca in der Nacht vor den Idus des März aufgeregt wird, liegt nichts Unglaubliches. Die Spannung, welche durch das Alles und bis zum letzten Augenblicke durch die geheimnißvollen Worte des Popilius Lena erregt wird, erinnert uns unwillkürlich an die Größe der bedrohten Persönlichkeit und zugleich an den Schutzgeist, der sie begleitet. Man kann zugeben, daß des Antonius' Reden bei Cäsar's Leiche der Erhabenheit der eben gefallenen politischen Größe nicht genügend entsprechen. Wie sehr es aber dem Dichter auf das folgenreiche Verhängniß der ruhmreichen Persönlichkeit ankam, wird sofort wieder klar aus Antonius' Worten (Act III. Sc. 1):

„Und Cäsar's Geist, nach Rache jagend, wird,
Zur Seit' ihm Ate, heiß der Höll' entstiegen,
In diesen Grenzen mit des Herrschers Ton
Mord rufen, und des Krieges Hund' entfesseln, ꝛc. ꝛc.

Man wird dadurch unwillkürlich an die Worte des Plutarch erinnert. So entspricht auch die Erscheinung des Geistes und das Gespräch zwischen ihr und Brutus im Zelte bei Sardes wörtlich dem Berichte Plutarch's; nur daß schon in der Folio, also wahrscheinlich von Shakspere selbst, die Erscheinung ausdrücklich als Cäsar's Geist bezeichnet ist, wogegen Plutarch nur von einem Gespenste spricht, das dem Brutus erschienen sei und beweise, daß Cäsar's Ermordung den Göttern mißfällig war.

Von dem angegebenen Standpunkte aus muß natürlich der Stoff bis zu Cäsar's Tode nur zur Hälfte ausgearbeitet erscheinen. Handelt es sich darum, mit Cäsar's Persönlichkeit auch die Gewalt des Schutzgeistes zu versinnlichen, der ihn im Leben geleitete und auch im Tode als Rächer des Mordes ihm folgte, so mußte auch das Object, an welchem diese Rache zu nehmen war, genügend vergegenwärtigt werden. Die genaue Ausführung der Motive zur Handlungsweise derjenigen, welche den Mord begangen hatten, sowie des Zusammenhanges ihres endlichen Schicksales mit ihrer That wird also der Gegenstand eines unabweislichen Bedürfnisses sein. Immer aber mußte dabei das persönliche Interesse das politische überwiegen. Wir dürfen dieß als der bewußten oder unbewußten Intention des Dichters entsprechend voraussetzen. Im entgegengesetzten Falle würde er die wichtigsten Ereignisse, welche zwischen dem Tode Cäsar's und der Kriegsbereitschaft des Brutus und Cassius in Asien liegen, nicht übergangen haben. Die Mißhelligkeiten und der Krieg zwischen Antonius und Octavius waren ihm nicht fremd. In Antonius und Cleo-

patra wird die Lage des Ersteren nach der Niederlage bei Mutina fast mit den Worten Plutarch's erwähnt. Dagegen war es völlig genügend, wenn der Zusammenhang der Herstellung des Triumvirats unter Octavius, Antonius und Lepidus mit der Genugthuung, welche der Schutzgeist Cäsar's forderte, vor den Augen des Beschauers klar gelegt wurde. Ob die betreffende Scene in Rom oder, wie es die Geschichte meldet, in der Nähe von Bologna auf einer Insel des Reno spielte, war gleichgültig. Vielleicht könnten wir auch den Tod Cicero's in Folge der grausamen Proscription missen. Sicher ist für uns die Verwechselung des Poeten Cinna mit dem Verschworenen gleiches Namens von untergeordnetem Interesse. Die dramatische Darstellung dieses anecdotären Details mag Shakspere Behufs der lebhafteren Versinnlichung der Situation nach gewohnter Weise Bedürfniß gewesen sein. In so fern können wir ihm hier etwas nachsehen, was wir bei einem Dramatiker unserer Tage tadeln würden. Im Uebrigen aber ist kaum etwas überflüssig oder zu vermissen, was zur Ausführung des Stoffes erforderlich war. Also auch die Architectonik des Stückes verdient von dem bezeichneten Standpunkte aus Anerkennung.

Eine unbedingte Nothwendigkeit war es aber, diejenigen Personen, welche bei der verhängnißvollen That vorzugsweise betheiligt und daher als Objecte der Rache des Schutzgeistes Cäsar's aus dem Zustande der Activität in den der tragisch leidenden übergehen mußten, im hellsten und gewinnendsten Lichte darzustellen. Keine der unabweisbarsten Forderungen der Tragödie im erhabensten Sinne des Wortes konnte auf einem anderen Wege befriedigt werden; und ich wüßte nicht, daß Shakspere in irgend einem anderen Stücke diesen Ansprüchen mit tiefsinniger-poetischer Intuition erschöpfender genügt hätte. Doch konnte es ihm auch bei der Individualität von Brutus und Cassius weit weniger um ihre politischen

Gesinnungen als um ihre rein menschlichen und persönlichen Empfindungen zu thun sein.

An der Gestalt des Cassius wird kaum in gleicher Weise, wie bei Brutus, Anlaß zur entgegengesetzten Meinung zu finden sein. Sein Gespräch mit diesem (Act I. Sc. 2) ist in Dodd's Beauties of Shakspere, die schon vor mehr als hundert Jahren Goethe mit dem Dichter befreundeten, ehe er ihn noch ganz kannte, als ausnehmend schön hervorgehoben. Die Stelle ist daher allseitig bekannt genug und es bedarf nur einer Erinnerung an dieselbe, um auf den Ausdruck von Cassius' Character hinzuweisen. Der kräftige Mann, der schon in Asien und Spanien ausgezeichnete Kriegsdienste geleistet hatte, spiegelt sich mit seiner Selbständigkeit vollständig ab in dem drückenden Gefühle, einem seines Gleichen von schwächeren körperlichen Kräften sich unterordnen zu müssen. Abgesehen von dem wunderschönen Colorit ist diese Stelle in doppelter Hinsicht wichtig. Wir können daraus abnehmen, daß der Dichter von Julius Cäsar und seiner geistigen Größe ein vollkommneres Bild in seiner Phantasie tragen mochte, als ihm die Schranken des Drama's in der Gestalt desselben auszumalen gestatteten. Mit dem Eindrucke von Cassius' männlichem Stolze, der sich mit Widerstreben unter Cäsar beugte und doch, unerachtet seiner Befähigung zu einem politischen Parteihaupte, bereit ist, sich Brutus unterzuordnen, wächst vor unserem geistigen Auge die Theilnahme für diesen. Cassius ist umsichtiger in politischer Hinsicht als Brutus. Aber er steht ihm nach in Bezug auf seine Gesinnung, die mit vorherrschender Leidenschaft auf persönlicher Kränkung und Abneigung beruht. Von vorzüglicher Feinheit ist der Moment kurz vor der That, wo der leidenschaftliche Mann, weil er fürchtet, das Unternehmen sei durch Popilius Lena verrathen, bereit ist, sich selbst den Tod zu geben. Die höchste Bewunderung verdient indessen die Scene des IV. Actes, wo

sich sein Trotz vor dem Zorne Brutus' beugt. Ich kenne Weniges in Shakspere's Dichtungen, was ich über diese eine Scene stellen möchte. Unter dem Einflusse zerstreuter Einzelheiten in Plutarch frei aus der Imagination des Dichters herausgeboren, ist in ihr mit dem bewunderungswürdigsten poetischen Instinct der Schlüssel niedergelegt zum Verständnisse von dem Character des Cassius sowohl als Brutus und von der endlichen Katastrophe. Wie die liebenswürdige Größe dieses im Beginne des Stückes dadurch unserer Imagination nahe tritt, daß der leidenschaftlich herbe Cassius ihm sich unterordnet, so gewinnt hier dieser selbst unsere Theilnahme, indem sich vor unseren Augen sein Gemüth in tief rührender Weise öffnet. Im innigen Zusammenhange damit schlägt die Ahnung von dem Herannahen seines Verhängnisses vor der Schlacht an unser Herz, und indem wir dieses sich erfüllen und dasselbe Schwert, das Cäsar zu Tode getroffen hatte, ihn durchbohren sehen, weil er seinen Freund durch eigenes Verschulden für verloren hält, trauert unser Gemüth um den tragischen Fall einer sittlichen Größe, deren Katastrophe leidenschaftliche Verirrung und ein gewaltiges Schicksal zu gleichen Theilen nothwendig machten.

Ob Brutus größer sei als Cassius, könnte in Frage gestellt werden. Doch wird ihm Niemand den Vorrang an Liebenswürdigkeit streitig machen. Darum eben, weil alle Motive seines Handelns auf Eigenschaften beruhen, die wir lieben müssen, steht sein Bild in unserer Imagination auf einer höheren Stufe. Meines Erachtens gehört diese poetische Schöpfung Shakspere's deshalb zu den außerordentlichsten Erzeugnissen seines Ingeniums, weil es ihm gelungen ist, mit den scheinbar einfachsten Mitteln die entschiedensten Gegensätze in einer Individualität zu vereinigen und auf so vollendete Weise untereinander auszugleichen, daß wir kaum im Stande sind, uns Rechenschaft darüber zu geben, ob wir

diese Persönlichkeit wegen der unser Gemüth umstrickenden Eigenschaften mehr lieben, oder wegen des Heroismus ihrer Handlungsweise mehr bewundern sollen. Die Leidenschaft liegt bei Brutus weit weniger auf der Oberfläche seines Wesens, als bei Cassius. Wir haben sogar fast alle Ursache zu glauben, diese Richtung sei seinem Gemüthe erst durch die Leidenschaft von diesem gegeben worden. Der Dichter ging hier ausnahmsweise von seiner Quelle ab. Denn nach Plutarch standen Cassius und Brutus nicht so sehr als vertraute Freunde neben einander, als es nach der 2. Scene des I. Actes scheint. Sie hatten sich als Nebenbuhler um eine einflußreiche Stelle gegenübergestanden und Cassius war der Zurückgesetzte. Doch die Feinheit des Dichters verräth seine tiefsten Intentionen nicht genug, um uns die erschöpfende Beantwortung der Frage zu gönnen, ob der leidenschaftliche Wunsch, sich und sein Vaterland von dem tyrannischen Drucke zu befreien, schon längst in der innersten Tiefe von Brutus' Herzen geglüht und nur des letzten Hauches bedurft hat, um zur lohen Flamme zu werden, oder ob erst durch Cassius' Reden dieses Bedürfniß vor sein Bewußtsein getreten ist? Darüber bleibt uns hingegen kein Zweifel, daß die Leidenschaft, welche Brutus, den stoischen Anhänger an Plato's Philosophie, zu dem Vorsatze führte, den Freund dem Gemeinwohle aufzuopfern, weil dessen unumschränkte Gewalt mit seinem Bilde von der Größe und Freiheit Rom's unvereinbar war, eine weit größere Macht haben mußte, als die des Cassius. Und doch thut der Dichter nur wenig, um unser Gemüth durch den Zauber der poetischen Rede für diese Anschauung zu gewinnen. Nach der Gewohnheit des Stoikers sind die Reden Brutus' kurz und abgebrochen, nur durch unsere Phantasie ist der Zusammenhang herzustellen. Aber er gebraucht die wirksamsten Mittel, um sich unserer Theilnahme zu bemächtigen. Brutus ist schon als Träger seines Namens der Gegenstand

der Sehnsucht für diejenigen, die zur Erfüllung ihrer Wünsche eines Genossen bedürfen; seine allseitig verehrte Tugend ist der Gegenstand der Verehrung und Bewunderung für diejenigen, die danach aussehen, daß ihrem Unternehmen der Stempel der Ehre aufgedrückt werde, und endlich Brutus ist der Gegenstand der Liebe nicht des Cassius und Ligarius allein, sondern auch seiner Gattin Portia, einer Frau, die uns schon durch ihren Namen Erinnerungen der Ehrfurcht erweckt, aber auch zugleich mit den erhabensten Eigenschaften ausgestattet ist. Auf diese Weise mit den stärksten Banden in Bewunderung und Liebe für Brutus befangen, fehlt uns nur noch die Antwort auf die Frage, ob unsere Theilnahme in vorherrschender Weise durch das mustergültige Bild eines antiken Republikaners bedingt wird? Ich vermuthe, von Manchem wird diese Frage bejahend beantwortet werden. Doch bedarf sie einer näheren Erörterung.

Ich muß hier zunächst der überaus sinnreichen Bemerkungen Gervinus' gedenken, der zwischen Brutus und Hamlet eine Vergleichung anstellt. Es ist überhaupt nicht abzuweisen, daß sich in beiden großen Tragödien Anhaltepunkte finden, um zu vermuthen, Shakspere habe beide Conceptionen zu gleicher Zeit in seinem Inneren getragen und in kurzen Zwischenräumen nach einander ausgeboren. Die früher schon gedachte Zeitbestimmung für die eine wie die andere Schöpfung tritt dieser Vermuthung nicht hindernd entgegen, und ob diese oder jene die ältere oder jüngere sei, ist gleichgültig. Doch die hauptsächliche Aehnlichkeit zwischen Brutus und Hamlet liegt in der Beiden gemeinsamen Neigung, alle Gegenstände und Fragen des Lebens mehr von der ideellen als von der practischen Seite aufzufassen. Die Tiefe des Gemüthes, aus der diese ideologische Richtung hervorgeht, übt überall einen eigenen Zauber der Anziehungskraft auf uns aus. So fühlen und leiden wir denn auch mit Brutus in ähnlicher Weise,

wie mit Hamlet, wiewohl die aus ihrem Naturell herausgebildete Gesinnung und Handlungsweise in völlig entgegengesetzter Richtung aus einander gehen. Indem Brutus die Fülle seiner tiefen Empfindungen und Gedanken durch die Energie des Willens eben so in knappe Worte, wie zu einem unerschütterlich festen Vorsatze zusammenpreßt, konnte er sich selbst nicht in gleicher Weise verlieren wie Hamlet, der bei einem ähnlichen Reichthume des Denkens und Fühlens in willenloser Unentschlossenheit zu sinnreichen und tiefsinnigen Reden stets bereit, doch nie im Stande ist, einen energischen Vorsatz zu fassen. Wunderbar hat Shakspere's Ingenium an der Hand der Natur gearbeitet, indem er in dem Wesen des Brutus, das überall mit sich selbst einig ist, eine immer mehr gesteigerte Milde und Liebenswürdigkeit, eine entschiedene Abneigung gegen Bitterkeit und Grausamkeit ausmalt, wogegen sich Hamlet bei ganz ähnlichen Naturanlagen im Widerstreit mit sich selbst in fanatische Bitterkeit und Schärfe, ja sogar in Grausamkeit verirrt. Trotz dieser scharfen Widersprüche der einen Individualität gegenüber der anderen ist dennoch die innerste Quelle des tragischen Verhängnisses für Beide ein und dieselbe. Hätte Brutus den sich ihm aufdrängenden Entschluß, das Vaterland von der Tyrannei zu befreien, nicht blos von der ideellen Seite angesehen, so mußte ihm der gleichzeitige Tod des Antonius, wahrscheinlich auch des Octavius, als unbedingte Nothwendigkeit erscheinen. Daß dieses Uebersehen sich eben so bitter an ihm rächte, wie die Ueberlassung von Cäsar's Bestattung an Antonius, konnte Shakspere schon aus Plutarch gelernt haben. Doch das Werk seines Genius allein sind die Reden und ist das Benehmen des Brutus' unmittelbar nach dem Morde, ferner seine Rede auf dem Forum, dann auch die Energie der sittlichen Entrüstung über Cassius' unwürdige Handlungsweise. Von der tiefsinnigsten tragischen Bedeutung ist das Hervorbrechen seiner

Leidenschaft in dieser Scene, wo er noch kaum den ungeheuren Schmerz über Portia's Tod mit heroischer Gewalt niedergekämpft hatte. Endlich ist der bewunderungswürdigen Objectivität des Dichters zu gedenken. Nirgends eine positive Andeutung über das Ungeheuere des Verbrechens, das von den Verschworenen und vor Allen von Brutus beschlossen und ausgeführt wird, und doch fehlt es nicht an einer Erinnerung nach dieser Seite hin. Die wenigen Worte Brutus' (Act II. Sc. 1. V. 77—81)*) über die Abscheulichkeit einer solchen Verschwörung genügen vollständig diesem Zwecke. Ob aber Brutus nach dieser einen Anwandelung einer sittlichen Anschauung seines Verbrechens jede, auch die leiseste Regung des Gewissens mit der Energie eines republikanischen Heroismus abgewiesen habe? Diese Frage wird fast bejahend entschieden, wenn wir nur auf die feste Sicherheit blicken, mit welcher Brutus bei jeder Erinnerung an die That das Bewußtsein ausspricht, recht gethan zu haben. Aber wir dürfen irre werden an dieser Entscheidung, wenn wir den Eindruck der letzten Scene des vierten Aufzuges mit voller Unbefangenheit auf uns wirken lassen. Sollte es nur Zufall oder sollte es nicht vielmehr das Werk der größten Erhabenheit eines poetischen Genius sein, daß in dieser Scene, nachdem sich

*) O conspiracy!
Shamst thou to show thy dangerous brow by night,
When evils are most free? O then by day
Where will thou find a cavern dark enough
To mask thy monstrous visage.

O Verschwörung!
Du schämst dich die verdächt'ge Stirn bei Nacht
Zu zeigen, wenn das Bös' am freiesten ist?
O denn bei Tag, wo willst du eine Höhle
Entdecken, dunkel gnug es zu verlarven,
Dein schnödes Antlitz.

Cassius von Brutus getrennt hat und die sanfte Stille der Nacht sich niedersenkt, sich die ganze Fülle des Gemüthes in der hinreißenden Liebenswürdigkeit des Brutus vor uns entfaltet, und gerade in den Momenten dieser Erregung Cäsar's Schatten vor seine Augen tritt und „starren macht sein Blut, das Haar ihm sträubt". Ich glaube im Sinne des Dichters nicht positiv behaupten zu dürfen, er habe uns Brutus auch im Gewissen tief berührt darstellen wollen. Selbst dessen Worte (Act V. Sc. 3. V. 94—96):

> O Julius Cäsar! du bist mächtig noch.
> Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter
> In unser eignes Eingeweide kehrt.

oder die letzte Rede desselben (Act V. Sc. 5. V. 50 u. 51):

> „— Besänft'ge, Cäsar, dich!
> Nicht halb so gern bracht' ich dich um als mich."

mag ich nicht anziehen, um den Schleier zu lüften, in welchen der Dichter mit bewunderungswürdig poetischer Bescheidenheit sein Endurtheil über Brutus' sittlichen Standpunkt eingehüllt hat. Ich erkenne darin das poetische Zartgefühl, mit welchem er sich überall der positiven und vor Allem der lehrhaften Hinweisung auf die Schuld seiner tragischen Gestalten enthält und, indem er nur die verhängnißvolle Nothwendigkeit ihres Schicksals nach inneren und äußerlichen Bedingungen auf unser Gemüth wirken läßt, unserem Gefühle das Urtheil über die tragische Verschuldung derselben überläßt. Das aber glaube ich behaupten zu dürfen, daß es seiner Anschauung zunächst stand, das volle Gewicht der tiefsinnig-tragischen Bedeutung des Ereignisses und namentlich der Handlungs- und Gesinnungsweise Brutus' nicht in den politischen Sinn des Ganzen und daher auch nicht in den republikanischen Character, sondern in das reinmenschliche Sein und Fühlen des Letzteren niederzulegen.

Sollte es indessen noch einer Unterstützung oder Bestätigung dieser Aufstellung bedürfen, so ist sie in den Schlußworten des Antonius zu suchen. Die genauere Betrachtung dieser sowie der Gestalt des Octavius wird im nächsten Abschnitte einen geeigneteren Platz finden, wiewohl auch in diesem Stücke beide mit seltener Meisterschaft ausgeführt sind. Namentlich ist die Rede des Antonius an der Leiche Cäsar's als ein Kunstwerk zu bewundern. Auch in Octavius hat der Dichter den Gegensatz seines Wesens gegen diejenige Atmosphäre der Gesinnungen und Empfindungen, welche die ganze Situation beherrschen, mit wenigen musterhaften Strichen angedeutet. Indessen dient doch der Gegensatz dieser Gestalten im Wesentlichen nur zur Unterlage und zur Motivirung der Hauptbegebenheiten und Hauptpersonen. Die fast vorwurfsvolle und mindestens zweideutige Rolle, welche Antonius spielt, kann daher nicht von wesentlichem Belang genug sein, um einer ausführlicheren Betrachtung zu bedürfen. Es kann selbst fraglich scheinen, ob die Färbung, welche diesem Characterbilde zugetheilt ist, demjenigen genügend entspricht, unter welchem Marc Anton in dem nächstfolgenden Drama auftritt, ohne daß dadurch ein Vorwurf gegen den Dichter begründet würde. Denn das ist mit Bestimmtheit zu vermuthen, daß Shakspere bei der Abfassung des Julius Cäsar noch nicht an das um sechs bis sieben Jahre später geschriebene Drama Antonius und Cleopatra gedacht hat. Dagegen sind die letzten Worte des Antonius hochbedeutungsvoll für den Character, unter dem im Sinne des Dichters das gesammte Drama und namentlich Brutus' Persönlichkeit erscheinen sollte. An dessen Leiche sagt Antonius:

Dieß war der beste Römer unter allen:
Denn jeder der Verschwornen, bis auf ihn,
That, was er that aus Mißgunst gegen Cäsar.
Nur er verband aus reinem Biedersinn,
Und zum gemeinen Wohl sich mit den Andern.

Sanft war sein Leben und so mischten sich
Die Element' in ihm, daß die Natur
Aufstehen durfte und der Welt verkünden:
Dieß war ein Mann!

Worte, die gleich vielem Anderen einer Aeußerung des Plutarch genau entsprechen, da dieser sagt, Cassius habe den Tyrannen und Brutus nur die Tyrannei gehaßt. Dagegen nicht ein Wort von der historischen Bedeutung dieser Katastrophe. Auch die Schlußrede des Octavius bezieht sich nur auf die Ehre, die diesem Manne zu erweisen sei. Alles wohl erwogen, wird der wesentlichste Eindruck dieses Abschlusses die Betrachtung sein: Wie groß und mächtig mußte die persönliche Erscheinung Cäsar's sein, da zur Sühne seines Todes selbst dieser Mann, im edelsten Sinne des Wortes, dem Verhängnisse erliegen mußte. Und hielten wir danach Umfrage, „wie soll das Stück heißen?" so würde voraussetzlich die Antwort der Mehrheit lauten: „Julius Cäsar".

II.

Antonius und Cleopatra.

P. P.

Wenn Sie die Ausdrücke der Bewunderung lesen, mit welchen sich Coleridge über Antonius und Cleopatra in seinem literarischen Nachlasse ausspricht, können Sie leicht meine beiläufigen Bemerkungen über dieses Stück in der allgemeinen Einleitung zu den Römerdramen für allzugeringschätzend halten. Ungeachtet einzelner Abweichungen in den allgemeinen Urtheilen kommt überhaupt die Mehrheit darin überein, dieses wunderbare Drama für eine der ausgezeichneten Schöpfungen Shakspere's zu halten. Dem habe ich auch mit jenen Bemerkungen nicht widersprechen wollen. Aber um uns vor Ueberschätzung eben so wie vor Unterschätzung zu hüten, müssen wir bei diesem Drama, vielleicht noch mehr als bei anderen, an die Umstände denken, unter welchen es concipirt und ausgeführt worden, und mit persönlicher Entsagung Meinungen und Anschauungen abweisen, welche sich zwar unter den Eindrücken des gegenwärtigen Standpunktes scenischer Bedürfnisse und historischer Kenntnisse unwillkürlich aufdrängen, für die Beurtheilung Shakspere's aber nicht maaßgebend sein dürfen. In jener Beziehung werden wir unter solchen Prä-

missen nicht unbedingt mit Coleridge gehen können, wenn er behauptet, Antonius und Cleopatra sei in vieler Beziehung ein furchtbarer Nebenbuhler (a formidable rival) von Macbeth, Lear, Hamlet und Othello. In historischer Beziehung wird es nicht überall zutreffend erscheinen, wenn Shakspere wegen der historischen Treue und deshalb besonders gepriesen wird, weil er die große Bedeutung des weltgeschichtlichen Ereignisses, um das es sich handelt, und den Ton der Zeit, in welcher es spielt, in bewunderungswürdiger Weise aufgefaßt und versinnlicht habe. Demungeachtet werden wir den Dichter gegen manche Vorwürfe und Ausstellungen zu vertheidigen haben, welche gegen ihn ebenfalls vom Standpunkte der Gegenwart und ohne genügende Berücksichtigung des seinigen geltend gemacht werden wollen. Auf diesem Wege wird sich dann, wie ich hoffe, ein Ergebniß herausstellen, durch welches wir zur Bewunderung von Shakspere's großem Ingenium, ja vielleicht zu einer noch höheren Schätzung, als auf jenen Grundlagen, aufgefordert und berechtigt werden.

So lange wir Grund haben, in dem von Edward Blunt unterm 20. Mai 1608 angekündigten Buche „Antonius und Cleopatra" Shakspere's Drama zu vermuthen, wird auch die schon oben ausgesprochene Altersbestimmung von 1607 für zutreffend gelten dürfen. Mit dieser Annahme befinden wir uns in einer so vorgerückten Periode von Shakspere's Laufbahn und der Geschichte der englischen Bühne, daß es wohl erlaubt sein wird, schon dadurch Manches an der äußeren Erscheinung erklärlicher zu finden, als es unter anderen Umständen der Fall sein würde. Wie schon in der Einleitung zu diesem Bande erwähnt worden, hatte sich Shakspere wahrscheinlich kurz nach 1603, wenigstens in so weit von der Bühne zurückgezogen, als er, wie es scheint, von dieser Zeit an nicht mehr als Schauspieler auftrat. Er war zum wohlhabenden Manne geworden und lebte, wie man vermuthen

darf, mehr als früher in behaglicher Ruhe zu Stratford. Ich weiß nicht, ob dieß schon zum Anhalt dienen kann, um die augenscheinlich zunehmende Gleichgültigkeit gegenüber der äußeren Form einigermaaßen zu erklären. Daß eine solche an diesem Drama bemerkt werden kann, ist schon hinsichtlich der Versification in der Einleitung angedeutet worden. Auch auf die Rücksichtslosigkeit gegenüber den scenischen Bedingungen und Beschränkungen habe ich dort hingewiesen. Man könnte vielleicht sagen, das Ueberspringen der Handlung von einem Ort auf den anderen sei durch den Stoff von selbst bedingt. Nehmen wir dabei die Historien zum Maaßstab, so kann allerdings angeführt werden, daß die Handlung in König Johann, Heinrich VI. 1. Th. und in Heinrich V. bald in England, bald in Frankreich zu denken sei; also nicht blos in räumlicher, sondern auch in chronologischer Beziehung habe sich der Dichter hier ähnliche Freiheiten nehmen müssen, wie in jenen englischen Historien. Denn in Antonius und Cleopatra umfasse die Handlung einen Zeitraum von 10 bis 11 Jahren, während Heinrich VI. 1. Th. sich sogar auf Begebenheiten ausdehne, die im Verlaufe von mehr als 20 Jahren vorgefallen sind. Indessen sind die Zumuthungen des Dichters an die Phantasie des Beschauers doch, mit Ausnahme des letztgenannten Stückes, weit stärker als in irgend einer anderen Historie. Seinem Verlangen nach soll sich dieser in 38*) verschiedenen

*)

Act.	Antonius u. Cleopat.	Kg. Johann	Rich. II.	Hrch. IV. 1.	Hrch. IV. 2.	Heinrich V.	Hrch. VI. 1.	Hrch. VI. 2.	Hrch. VI. 3.	Rich. III.	Hrch. VIII.
I.	5	1	3	3	2	2	6	4	4	4	4
II.	7	1	3	4	4	4	5	4	6	2	4
III.	11	4	4	3	2	7	4	3	3	7	2
IV.	13	2	1	3	5	8	7	10	8	4	2
V.	2	7	6	5	4	2	5	2	6	3	5
	38	15	17	18	17	23	27	23	27	20	17

Scenen, von denen manche kaum 10 Verse oder Zeilen enthält, bald von Alexandria nach Rom, bald wieder von dort an das Vorgebirge Misenum, dann wieder nach Alexandria, nach Athen, wieder nach Aegypten, nach Actium und endlich nochmals nach Aegypten versetzen. Kein historisches oder sonst ein Drama Shakspere's hat eine gleiche Anzahl von Scenen und Ortsveränderungen. Ob man darin oder in der Natur des Stoffes den Grund hat finden dürfen, um zu vermuthen, daß dieses Stück wahrscheinlich niemals aufgeführt worden, kann später zur Sprache kommen.

Sieht man aber in dieser Aeußerlichkeit einen völlig exceptionellen Gebrauch der ohnedieß sehr ausgedehnten Freiheit, der sich Shakspere, seiner Gewohnheit gemäß, zu bedienen pflegte, so scheint es auch erlaubt, auf eine besondere Veranlassung zu rathen. Wenn auch Shakspere vielleicht im J. 1607 nicht mehr die Bühne betrat, so war er doch, unseres Wissens, noch Theilhaber an den Schauspielergesellschaften des Globus- und Blackfriarstheater. Wie diese Theater gediehen, ging ihm daher nahe an. Unter solchen Umständen mußte er ohne Zweifel das gesammte Leben der Bühne in London im Auge behalten. So konnten denn die Fortschritte anderer Bühnen, wenn auch in einer der seinigen nicht entsprechenden Richtung, nicht ohne Wirkung auf ihn bleiben. Im Jahre der Entstehung dieses Stückes hatte Ben Jonson und nach ihm mancher Andere, wie Middleton, Munday, Marston, Dekker, schon bedeutende Erfolge auf der Bühne gewonnen. Beaumont und Fletcher waren schon mit Glück aufgetreten und begannen, sich des Geschmackes und des Beifalles des Publikums mehr und mehr zu bemächtigen. Daß diese Umstände zu einer künstlerischen Verstimmung bei Shakspere beigetragen hätten, möchte ich nicht glauben. Sollte man das vermuthen, so würde man weit mehr Veranlassung dazu in dem Auftreten Ben Jonson's mit seinen pedantisch

gelehrten römischen Stücken „Sejanus" und „Catilina" finden. Denn wie auch das persönliche Verhältniß der beiden Bühnendichter gewesen sein möge, so sind doch diese beiden Dramen von einer oppositionellen Tendenz gegen Shakspere nicht wohl frei zu sprechen. Aber beide liegen in ihrer Entstehung Jahre vor dem Zeitpunkte, wo Shakspere muthmaaßlich das uns vorliegende Drama schrieb. Auch soll, wie wir berichtet werden, Shakspere selbst am Sejanus einen kleinen Antheil durch Correcturen und dergleichen gehabt und eine Rolle in dem Stücke übernommen haben. Dagegen scheint es nicht unwahrscheinlich, daß nicht sowohl der Dichter, als der Theaterunternehmer die Mittel richtig erkannt hat, durch welche seine jüngeren Zeitgenossen nicht ohne Talent und Erfolg auf den Geschmack und den Beifall des Publikums zu wirken verstanden. Wie sehr diese in der mannichfaltigen Verwickelung der Begebenheiten, der Neuheit der Situationen, in dem pikanten und selbst zuweilen bizarren Stoffe bestanden, wobei weder die Ethik, noch die Wahrscheinlichkeit und tiefsinnig aufgefaßte Natur sehr in Betracht gezogen wurde, das habe ich schon in der Einleitung dieses Bandes genauer ausgeführt. Wiewohl nun Shakspere, auch wenn er es gewollt hätte, auf diesem Felde nicht mit seinen dramatischen Mitarbeitern wetteifern konnte, so mochte es ihm doch, selbst unbewußterweise, nicht fern liegen, seine Imagination zur Verarbeitung und Ausführung möglichst reizvoller und durch ihre Neuheit von Haus aus gewinnender Stoffe anzuspannen. Denn schwerlich wird man leugnen wollen, daß der Stoff des vorliegenden Drama's an Mannichfaltigkeit der Verwickelungen, Reiz der Neuheit in den Situationen und spannendem Interesse, materiell wie ideell, viele andere Schöpfungen Shakspere's übertrifft. Einen Mann von historischem Rufe und kriegerischem Namen in den Banden einer sinnlichen Neigung zu einer Königin zu sehen, die ebenfalls der Geschichte bald

wegen der Macht ihrer Reize, bald wegen des Glanzes ihrer Stellung und wegen ihrer Künste der Verführung zur wiederholten Betrachtung gedient hat, ist schon ein überaus fesselnder Stoff. Aber Marc Anton war auch zum dritten Theile Herr der Welt. Was ihn als Schicksal oder in Folge von Verschuldungen betraf, schlug auch entscheidend ein in die Fragen über die Gestaltung der Verhältnisse der gesammten gebildeten Welt. Dazu sind die politischen Begebenheiten wie die persönlichen Beziehungen überaus reich und verwickelt. Der von jenen zu erwartende Ausgang ist in seiner Ungewißheit eben so geeignet, das Gemüth des Lesers oder Beschauers in die höchste Spannung zu versetzen, wie das leidenschaftliche Wesen dieser. In der einen wie in der anderen Hinsicht stehen sich von selbst Gegensätze von mächtigerer Bedeutung gegenüber, als in irgend einem anderen Drama der ganzen damaligen Zeit.

Vielleicht war also diese Dichtung, nur von diesem Standpunkte aus betrachtet, ein Erzeugniß von Shakspere's Ingenium, das unter anderen Umständen von Zeit und Umgebungen nicht entstanden sein würde; und vielleicht läßt sich damit die ungewöhnliche Freiheit oder sogar Willkür, mit welcher den Bedingungen und Schranken der Bühne eine allzugeringe Rücksicht geschenkt, man könnte fast sagen ihrer gespottet ist, gegenüber der kritischen Strenge, wenn nicht entschuldigen, so doch erklären. Möglicherweise kann indessen noch ein Umstand angezogen werden, um dieses Drama als die Geburt eines eigenthümlichen Momentes in der Geschichte der englischen Bühne anzusehen. Man hat nämlich in demselben — sei es mit Recht oder Unrecht — die sonst von Shakspere mit großer Gewissenhaftigkeit gewahrten Rücksichten der Ethik vermissen wollen. Allerdings wird Niemand in dem Liebesverhältniß zwischen Marc-Anton und Cleopatra eine Verbindung sehen wollen, die vor dem Richterstuhle der

Moral zu rechtfertigen wäre. Trotz aller Bewunderung, mit welcher Coleridge dieses Drama betrachtet, kann auch seine Meinung nicht dahin gehen, da er sagt, es müsse im Gefühle des Gegensatzes gegen Romeo und Julia gelesen werden, als das Gegenbild der Liebe aus Leidenschaft und Begierde gegen die Liebe aus Neigung und Naturtrieb. Auch kann man Gervinus nicht Unrecht geben, wenn er im ganzen Drama — vielleicht mit Ausnahme von Octavia, die aber doch zu sehr im Hintergrunde steht — keine Individualität von erhabener Sittlichkeit wahrnehmen zu können meint. Nur wird die Frage, ob der Vorwurf des verletzten Princips der Ethik gegründet sei, nicht sowohl nach diesen Thatsachen, sondern danach zu entscheiden sein, ob und wie uns der Dichter durch seine Darstellung zur Fassung eines ethischen Urtheils hinausführt. Und was dem Kritiker eigentlich anstößig ist, scheint weniger in der sittlichen Verwerflichkeit des Verhältnisses, auf dem die Haupthandlung beruht, als in der Verletzung des sittlichen Anstandsgefühles durch die dramatische Darstellung desselben zu liegen. Ob der Dichter darüber einen Vorwurf verdient, ist aber wiederum nur von dem Standpunkte seiner Zeit zu beurtheilen. Wollten wir in dieser Beziehung nur nach den gleichzeitigen Erscheinungen fragen und danach die Entscheidung bemessen, so könnten wir leicht die allgemeine Mode zu seiner Rechtfertigung anführen. Wie schon früher bemerkt worden, findet sich mit wenigen Ausnahmen, selbst unter den besseren dramatischen Stücken, kaum eins, in welchem nicht ein scabroses Verhältniß zum Gegenstand der Haupthandlung gemacht oder wenigstens derselben in hervorragender Weise beigegeben würde. Ja man könnte noch weiter gehen, indem man darauf hinwiese, daß es zwar in den ältesten Stücken Shakspere's nicht an anstößigen Reden und einzelnen Scenen fehle, doch aber nicht Verwickelungen von so anstößiger Art, wie in diesem Drama, in Troilus und Cressida und in

Maaß für Maaß zum Hauptgegenstande gemacht werden. Ich glaube dagegen die Erklärung an Shakspere's eigener Hand in der fast zum Ueberdrusse citirten Stelle aus Hamlet über den eigentlichen Beruf des Drama's zu finden. Soll dasselbe der Tugend ihr eigenes Bild und dem Laster seine Schmach nach dem Alter und Gepräge der Zeit vorhalten, so ist das allerdings etwas ganz Anderes, als was von vielen Zeitgenossen Shakspere's geleistet wird. Denn es genügt nicht, von Sitten, Gewohnheiten und Unarten der Zeit ein Bild zur Ergötzlichkeit zu geben. Vielmehr kommt die Schmach des Lasters erst zur Anschauung, wenn sie, wie es in diesem Stücke geschehen ist, nach dem Alter und Gepräge der Zeit in ihrem erschütternden Bilde dargestellt wird. Dabei bedarf es nur einer flüchtigen Erinnerung an Vieles, was vorlängst und wiederholt über die vorherrschende Lascivität des 16. Jahrhunderts und über das gesteigerte Wesen derselben am üppigen Hofe Jacob I. gesagt worden, um unter diesen Umständen die Möglichkeit und Zulässigkeit von solchen Darstellungen zu begreifen. Man mag auch wohl annehmen dürfen — und in der Folge kann darauf zurückgekommen werden —, daß dem poetischen Auge des gereifteren Mannes die höhere Bedeutung der Fäden und Verwickelungen, in denen namentlich die sinnlichen Verirrungen seiner Zeit unter einander zusammenhingen, mit größerer Klarheit einleuchtete und ihn dadurch zur Darstellung von Stoffen antrieb und befähigte, welche sich früher seiner Imagination, wenigstens in dieser Weise, nicht anboten. So kehren wir denn immer wieder zu der Ueberzeugung zurück, daß die volle Verständigung mit Shakspere, und, wo es deren bedarf, seine Rechtfertigung nur auf dem Standpunkte seiner Zeit zu suchen ist. Nicht also weil unser Dichter veraltet oder nur noch von dem literarhistorischen Standpunkte zu betrachten wäre, wie man neuerdings hat bemerken wollen, müssen wir uns bescheiden, solche

und ähnliche Schöpfungen nur unter Vorbehalt zu bewundern und zu preisen. Mag immerhin ein poetischer Genius heutiger Tage, wenn er sich Shakspere ebenbürtig fühlte, im berechtigten Gefühle der Ansprüche unserer Zeit an Sitte und Anstand, vor diesem und ähnlichen Stoffen zurückschrecken, oder, drängte ihn das poetische Bedürfniß dazu, sie mit größerer Schonung zu behandeln, so sind deshalb die tiefsinnigen Wahrheiten, welche uns Shakspere in diesem Drama enthüllt, nicht veraltet, noch ist in ihrer Darstellung nur eine merkwürdige literarische Erscheinung zu sehen. Sie bilden vielmehr, wie wir später sehen werden, einen unschätzbaren Beitrag zu dem unentbehrlichen Schatze von Einsichten in die wunderbaren Verwickelungen des menschlichen Gemüths- und Seelenlebens. Nur wird durch jene Vorbehalte namentlich die Meinung Coleridge's, nach welcher Antonius und Cleopatra für einen furchtbaren Rivalen von Macbeth, Lear, Othello und Hamlet zu halten sei, wenigstens in so weit aufgehoben, als auf der Bühne unserer Tage dieß bisher nicht möglich gewesen ist und auch schwerlich jemals möglich werden wird.

Alles, was bis hierher schon gesagt ist von der Darstellung dieses Stoffes auf dem Standpunkte von Shakspere's Zeit, trägt auch dazu bei, die wiederholten Anpreisungen desselben wegen der Treue des historischen Bildes im vorliegenden Drama auf ihr richtiges Maaß zurückzuführen. Darüber sollte kaum ein Zweifel walten dürfen, daß der Dichter nicht nöthig hatte, sich in die Zustände der Sittenverderbniß des damaligen Rom's zu versetzen, indem ihm die dramatische Vergegenwärtigung der betreffenden Situationen und Charactere poetisches Bedürfniß war. Hier, wie bei fast allen seinen Dramen, ist einschlagend, was schon in der allgemeinen Einleitung meiner Studien gesagt ist von der großen Mannichfaltigkeit und dem ungewöhnlichen Reichthume an verschiedenen und

außerordentlichen Characteren in den Zeiten des Ausgangs des 16. und des Beginns des 17. Jahrhunderts. Wir können kaum genug thun, um uns zu versinnlichen, wie die großen Bewegungen und Bedürfnisse der Zeit in Gemeinschaft mit der Energie einer seltenen Lebensfrische und Lebensfülle auf die Herausbildung von Individualitäten der überraschendesten Gestaltung wirkten. Und daß die Erscheinungen der Zeit auf Shakspere bei seinen dramatischen Schöpfungen den nachhaltigsten Eindruck machten, wird, selbst unwillkürlich, in solchen Vermuthungen und Hypothesen anerkannt, welche darauf gerichtet sind, in dieser oder jener seiner Gestalten Portraitähnlichkeiten mit einer hervorragenden Persönlichkeit seiner Gegenwart wiederzufinden.

Zugleich müssen wir dessen gedenken, daß die Hauptpersonen auch dieses Drama's dem englischen Publikum im Allgemeinen und wenigstens der poetisch gestimmten Welt damaliger Zeit nicht fremd waren. Schon Chaucer hatte in seinen Legends of Women Cleopatra wegen der Kraft ihrer Liebe zu Marc Anton in einem Gedichte gefeiert. Im J. 1594 schrieb der als lyrischer Dichter mehr bekannte Zeitgenosse Shakspere's, Samuel Daniel, eine Tragödie unter dem Titel „Cleopatra". So wenig auch wahrscheinlich diese Arbeit auf unseren Dichter einen Einfluß gehabt haben mag, da sie nach Art der Alten mit einem Chorus versehen gewesen sein soll und daher, mindestens in formeller Hinsicht, von Shakspere's gewohnter Weise für weit entfernt gehalten werden mag, beklage ich sie nicht einsehen und danach mir die Frage beantworten zu können, von welchem Standpunkte auch andere Dichter diesen Stoff anzuschauen liebten. Indessen kommt uns in dieser Beziehung zu Hülfe die Dedication dieser Tragödie an die Gräfin von Pembroke, die, selbst als wissenschaftlich gebildete Frau, bekannte Schwester des gefeierten Dichters Philipp Sidney. Wir können aus diesem Gedichte, das in

Anderson's Sammlung abgedruckt ist*), ersehen, mit welcher Sicherheit der Verfasser auf die Sympathie seiner hohen Gönnerin für das Schicksal von Marc Anton und Cleopatra rechnete. Besonders bezeichnend ist in der dritten Strophe eine Wendung, wodurch der Dichter den Wunsch ausspricht, wenn er das Bild Cleopatra's nicht angemessen genug dargestellt und vielleicht zu sehr herabgezogen habe, so möge das Mangelnde durch den Liebreiz seiner Gönnerin ersetzt werden. Man darf wohl zweifeln, ob eine Dame unserer Tage sich geschmeichelt fühlen würde, wenn sie sich in dieser Weise mit Cleopatra zusammengestellt sähe. Ein zweites Gedicht desselben Verfassers, das unter dem Titel „Ein Brief von Octavia an ihren Gemahl, Marc Anton" der Lady Margareth, Gräfin von Cumberland (Gemahlin des berühmten Seefahrers) gewidmet, und in derselben Sammlung abgedruckt ist, hat zwar ein jüngeres Alter, als das uns vorliegende Drama, da es erst 1611 erschienen ist, spricht aber doch für die Popularität des ganzen Stoffes. Noch kann es für unseren Zweck von einigem Interesse sein zu bemerken, wie auch hier der Dichter von der zwischen Romantik und Renaissance hin und her schwankenden Zeitstimmung beherrscht wird. Anderson meint zwar an dem Gedichte rühmen zu dürfen, daß es in der Weise des Ovid geschrieben, nur weit zarter und vielseitiger sei. Doch liegt eben in diesem Lobe das richtige Gefühl für die in der Behandlung aller, selbst antiker Stoffe, stets vorherrschende Neigung der damaligen Zeit zum Romantischen. Selbst in Marlowe's Uebersetzungen der Amoren des Ovid und in fast allen ähnlichen Arbeiten aus dieser Periode blickt diese Neigung durch. So müssen wir denn auch in Shakspere's Antonius und Cleopatra ein durchgehendes romantisches

*) Complete Edition of the Poets of Great Britain. Vol. IV. p. 231.

Colorit für gerechtfertigt halten. Nur geht dadurch an der historischen Treue in Bezug auf den Ton des ganzen Vortrags das Meiste ab, ohne daß jedoch dem Dichter ein Vorwurf daraus erwüchse. Es ist im Gegentheil zu bewundern, mit welcher poetischen Meisterschaft es ihm gelungen ist, den Thatsachen nach, soweit er sie gebrauchen konnte, seiner Quelle Schritt vor Schritt zu folgen, und demungeachtet ein Gemälde von der selbständigsten Originalität aufzustellen.

Doch gerade in dieser gewissenhaften Anlehnung an Plutarch ist der Grund zu finden, weshalb wohl das Bild Cleopatra's, wie es uns auf dem Wege sagenhafter Erzählungen, künstlerischer Verherrlichungen und sonstwie fast zum Gegenstande des Mythos geworden, in Shakspere's Meisterwerk historisch erscheint und doch gegenüber der historischen Kritik nicht würde bestehen können. Plutarch selbst schöpfte zwar seine Kenntniß von der Geschichte Marc Anton's nach eigener Angabe, wenigstens theilweise, aus Ueberlieferungen seines Großvaters, der noch Jugenderinnerungen aus der Zeit von dessen Verbindung mit Cleopatra hatte. Indessen sind diese Ueberlieferungen größtentheils anecdotärer Art. Nächstdem ist es wichtig, daß ihm wahrscheinlich eine oder mehrere Quellen von zweideutiger Glaubwürdigkeit gedient haben. Schon die erste Verbindung Cleopatra's mit Julius Cäsar, die Plutarch in dem Leben dieses nur sehr vorübergehend erwähnt, hatte den Römern großes Aergerniß gegeben. Nach dem alexandrinischen Kriege war sie Julius Cäsar nach Rom gefolgt und lebte dort bis zu seiner Ermordung als dessen anerkannte Geliebte in den Gärten des Dictators jenseits dem Tiber. Sie hielt daselbst einen glänzenden Hof und Viele huldigten ihr aus Ehrfurcht vor dem unumschränkten Machthaber, wobei ihr jedoch weder etwas Unziemliches, noch ein vorwurfsvoller Mißbrauch der Gunst ihres mächtigen Beschützers nachzusagen war. Demungeachtet haßte man im

Stillen die Verbindung des edelsten und mächtigsten Römers mit einer Barbarin, die als solche, unerachtet ihrer königlichen Stellung, aufs Tiefste verachtet wurde. Auch wissen Geschichtskundige von Solchen zu erzählen, welche nach Cäsar's Ermordung und nach ihrer, mit kluger Umsicht, ausgeführten Entfernung von Rom sich schämten, daß sie sich vor der ägyptischen Königin gebeugt hatten. Man kann danach begreifen, um wie viel mehr der Unwille sich Luft machte, als der weniger gefürchtete Antonius, an dessen Ruf schon von seinem ersten Auftreten an mancher Makel hing, der aber doch damals für den ersten Feldherrn Rom's galt, sich der durch unermeßliche Reichthümer und außerordentliche Klugheit gefährlichen Königin voll Leidenschaft in die Arme warf. Und als nun durch ihre Mitwirkung — so groß auch das Verschulden Octavian's war — der furchtbarste Bürgerkrieg entbrannte, den Rom noch erlebt hatte — denn nach den sich gegenüberstehenden Streitkräften war der Ausgang zweifelhafter als je —, daß sich damals die Leidenschaft gegen Antonius sowohl als gegen Cleopatra steigerte, war von allen Umständen bedingt. Schmählich besiegt und noch dazu durch ihren freiwilligen Tod der gemeinen Rache entrissen, die wenigstens gewünscht hätte, die gehaßte Königin bei Octavian's Triumph schmachvoll gefesselt zu sehen, mußten dann Antonius und Cleopatra der Gegenstand allgemeiner Schmähungen und Herabwürdigung werden. Denn der Erfolg entscheidet immer über das Urtheil und die Gesinnungen der Menge. Die namhaftesten Dichter, wie Horaz und Virgil, nannten die Aegypterin mit sittlicher Entrüstung. Ovid erwähnt sie nur einmal vorübergehend. Properz dagegen, der vielleicht ihr Bild bei Octavian's Triumph noch in jungen Jahren gesehen hatte, konnte sich in seinen Elegien an Schmähungen und Schimpfreden kaum genug ersättigen. Auch der spätere Lucan gedenkt ihrer in seinen Pharsalien, jedoch mit geringerer Un-

gerechtigkeit und Bitterkeit. Selbstverständlich konnten ihr auch die Geschichtsschreiber bis zu Plutarch's Zeitalter und darüber hinaus nicht billig, geschweige denn günstig gestimmt sein. Unter diesen Umständen darf man es Plutarch noch zur Ehre anrechnen, daß er in der Lebensbeschreibung des Marc Anton verhältnißmäßig minder leidenschaftlich gegen Cleopatra eingenommen ist. Aber seine Berichte leiden doch an Entstellungen der Wahrheit und Unvollständigkeit. Dieser Mangel ist ohne Zweifel auf dieselbe Quelle zurückzuführen, durch welche auch spätere Historiker, wie Appian, Florus, Dio Cassius und Andere, nach der Meinung heutiger Kenner der Geschichte, in gleicher Weise irre geführt worden sind. Octavianus Augustus hatte in selbstgeschriebenen Denkwürdigkeiten genaue Berichte über seine Mißhelligkeiten mit Marc Anton und den letzten Bürgerkrieg hinterlassen. Bei seiner Gewandtheit, sich selbst und die Welt über seine sittliche Verwerflichkeit und seine, wenn auch bewunderungswürdig klugen, aber doch im höchsten Grade vorwurfsvollen Schritte zur Erlangung der höchsten Macht und zur Befestigung seiner Stellung zu täuschen, konnten diese Berichte für seine Gegner nicht günstig ausfallen. Die Kunst, die Geschichte behufs der Verschleierung politischer Rechtsverletzungen und Gewaltthaten zu verfälschen, war, nach allgemein menschlichen Bedingungen, den Machthabern und hochgestellten Persönlichkeiten vor fast 2000 Jahren eben so bekannt und willkommen, als ihres Gleichen in unseren Tagen. Indem nun Plutarch, vielleicht in gutem Glauben auf ihre Zuverlässigkeit, aus dieser Quelle schöpfte, war die Darstellung von der Handlungsweise und den Motiven Marc Anton's und Cleopatra's in incorrecter Weise bedingt. Was jenen betrifft, so gab allerdings seine wilde Jugend und die seine ganze Lebensgeschichte bezeichnende Neigung zu sinnlichen Ausschweifungen und phantastischen Excentricitäten Anlaß genug, um ihn in einem ungünstigen Lichte darzustellen.

Indeß hatte Marc Anton neben diesen großen Fehlern Eigenschaften, welche ihn unter den meisten seiner Zeitgenossen auffallend auszeichneten und verdient hätten, mehr hervorgehoben zu werden. Auch in dem Berichte von Thatsachen ist Plutarch, vielleicht ohne sein Verschulden, nicht überall correct. Er mochte möglicherweise nicht wissen, daß die verrätherische Treulosigkeit, mit welcher der Armenier Artavasdes die Römer in dem unglücklichen Partherkrieg verließ, mit den Ränken des Octavianus eng zusammenhing. In seiner Schilderung wird dieses entscheidenden Momentes nur vorübergehend gedacht und, unerachtet der heroischen Ausdauer des Antonius und seiner Truppen in namenlosen Beschwerden und unter dem Drucke des entsetzlichsten Ungemaches an Krankheiten, Gefahren und Mangel aller Art, die Handlungsweise des Feldherren nur dem leichtsinnigen Wunsche, sich dieser Unternehmung so schnell als möglich zu entledigen und der sinnlichen Begierde zugeschrieben, mit möglichst geringem Zeitverlust in die Arme Cleopatra's zurückzueilen. Der überall hervorgehobene Leichtsinn Marc Anton's in vielen anderen Fällen ist nicht vereinbar mit der energischen und umsichtigen Thätigkeit desselben in dem Wiederaufstellen eines neuen schlagfertigen Heeres und in der Beschaffung aller dazu erforderlichen Mittel, ehe noch ein volles Jahr verlaufen war. So wenig Plutarch diese Thatsache ignoriren oder unerwähnt lassen konnte, so schwächt er doch den Eindruck dadurch ab, daß er die Betheiligung Cleopatra's dabei zu sehr hervorhebt. Er verschweigt ferner, daß diese neue Unternehmung gegen die Parther durch die immer klarer sich herausstellenden feindlichen Absichten des Octavian vereitelt wurde; er läßt mehrere Thatsachen unerwähnt, welche dessen entschiedene Absicht, sich des Marc Anton eben so wie des Lepidus zu entledigen, schon deutlich bewiesen, ehe dieser in seiner Sorglosigkeit diese Gefahr genug ins Auge faßte. Shakspere entgingen dadurch

manche Momente, durch welche er, selbst mit umsichtiger Auslassung der Begebenheiten, in den Reden des Antonius dessen Berechtigung zu Vorwürfen gegen den Octavian und daher die Darstellung des Unrechtes von diesem in ein helleres Licht hätte stellen können. Ob und wie weit in die Erklärung Cleopatra's zur Königin der Könige des Ostens, in ihrer Annahme des Titels und Costüms einer neuen Isis, in der Erhebung ihres Sohnes von Julius Cäsar zum Mitregenten, ferner in der Beleihung ihrer anderen Söhne mit Königreichen und endlich in dem Triumph Marc Anton's in Alexandrien, nach dem zweiten medischen Kriege, von Plutarch eine bedeutsame politische Manifestation gegenüber den Anmaaßungen Octavian's, als des Herrschers über den Westen, erkannt worden, erscheint gleichgültig. Nach den schon oben erwähnten Auslassungen gleichzeitiger Dichter und späterer Geschichtsschreiber wurde aber dadurch der hochfahrende Stolz der Römer schwer beleidigt; ja zaghafte Gemüther unter ihnen wurden sichtlich von dem Herannahen einer großen Gefahr für ihre weltbeherrschende Stellung heftig ergriffen. Das konnte und brauchte Shakspere in der Anschauung dieser Begebenheit durchaus nicht nahe zu liegen. Allein es war von wesentlichem Einflusse auf das Urtheil der damaligen Welt über Cleopatra und ihr Verhältniß zu Marc Anton. In der Bezeichnung derselben als ägyptische Helena lag die bange Sorge, wie die griechische Helena den eigentlichen Anlaß zu der Zerstörung Iliums gegeben habe, so könne auch die verhaßte ägyptische Königin zur Ursache des Ruins des neuen Iliums werden. Vor Allem lag es in Octavian's politischem Interesse, nicht allein die Gemüther der Gegenwart in diesen leidenschaftlichen Gesinnungen des Hasses zu bestärken, sondern auch sein Recht der unversöhnlichen Feindschaft gegen Cleopatra und vor Allem sein Verdienst, nicht seinen Genossen an der Weltherrschaft in einem Bürgerkriege, sondern eine gefährliche

auswärtige Feindin überwältigt zu haben, durfte er als den Gegenstand eines pflichtmäßigen Beweises vor den Augen der Nachwelt halten. Gleichviel, ob er es glaubte oder nicht, er mußte wenigstens den Schein annehmen, Alles, was groß und bewunderungswürdig an der außerordentlichen Frau war, zu übersehen und sie für die sittenloseste Verführerin zu halten, die keine Kunst der Lüge, Verstellung und Heuchelei verschmäht, ja vielleicht sogar Zaubermittel angewendet habe, um Antonius an sich zu fesseln und ihn als Werkzeug ihrer arglistigen Pläne zu gebrauchen. Die Farbe dieser Anschauungsweise tragen auch alle Berichte Plutarch's, soweit sie Cleopatra betreffen. Nur das muß zur Ehre der Wahrheit gesagt werden, daß mit dem Herannahen der Katastrophe seine Darstellungsweise der Haltung Cleopatra's billiger und selbst minder ungünstig für ihr Characterbild ist, als einzelne Berichte späterer Historiker. Unter vielem Anderen ist die schöne und überaus farbenreiche Erzählung von der Begegnung Cleopatra's mit Antonius in Tarsus auffallend. Es scheint fast, als sollten wir glauben, Antonius sei damals der wunderbaren und zauberhaft schönen Frau zum ersten Male ansichtig geworden, als habe er damals erst ihre persönliche Bekanntschaft gemacht, und doch mußte er sie und sie ihn in Rom während ihres dortigen Aufenthaltes bis in den Monat März des Jahres 44 v. Chr. gesehen haben. Nur drei Jahre lagen zwischen diesem und jenem Momente. Die Beschreibung Plutarch's von dem mit den reiferen Jahren noch mehr entfalteten Reize der schönen Frau, behufs der Erweckung einer sinnlichen Neigung, will ebenfalls nicht ganz zutreffen; denn bei einer Frau von 25 Jahren, als welche Cleopatra Rom verlassen hatte, pflegen diese Reize bis zu einem Alter von 28 Jahren nicht in der von Plutarch angedeuteten Weise zuzunehmen. Die ganze Stelle ist mir nur deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil aus ihr, in Verbindung

mit mehreren anderen, die Vermuthung entspringt, Plutarch möge außer den geschichtlichen Quellen auch eine poetische benutzt haben. Und warum sollte das nicht der römische Epiker Cajus Rabirius, ein jüngerer Zeitgenosse Virgil's, gewesen sein? Während die Kenner der classischen Literatur bis zum Jahre 1811 nur aus einer der moralphilosophischen Schriften Seneca's von seiner Existenz etwas wußten, ist in dem gedachten Jahre durch Professor Morgenstern aus Dorpat bekannt geworden, daß sich unter den zu Herculanum wieder ans Licht geförderten Schriftrollen auch Fragmente gefunden haben, welche von den zu einem Urtheil berechtigten Philologen für Bruchstücke des Epos de bello Alexandrino oder Actiaco von Rabirius anerkannt werden wollen, und, wie behauptet wird, so dürftig sie auch sind, über die Geschichte Cleopatra's wichtige Aufschlüsse enthalten. Weit entfernt, die gedachte Erzählung von der Zusammenkunft Cleopatra's mit Marc Anton für ein sehr verzeihliches Plagiat aus Rabirius halten zu wollen — weiß ich doch nicht einmal, ob dieses Dichters Gesänge so weit hinaufgegangen sein mögen — so ist doch in ihr, gleichwie in manchem Anderen, ein poetischer Hauch unverkennbar, der den Berichten Plutarch's nicht unbedingt eigen ist. Vielleicht gehört auch hierher die von Shakspere ebenfalls benutzte Sage von dem mit musikalischem Festgepränge scheidenden Gott Bacchus oder Hercules von Antonius in der Nacht vor seiner Katastrophe.

Wie dem auch sei, dem Berichte Plutarch's von Antonius wird nicht unbilligerweise die Ueberschrift „Wahrheit und Dichtung" beizugeben sein. Shakspere's Schilderung kann und soll also gar nicht historische Correctheit beanspruchen. Doch glaube ich zu fühlen, das Bild von Antonius müsse, gerade aus Plutarch's Lebensbeschreibung, eine mächtige Wirkung auf Shakspere's poetisches Gemüth ausgeübt haben, eine Wirkung, durch die sich in seiner Imagination eine lebens-

kräftige Erscheinung gestaltete und ihn zwang, selbst mit Hintansetzung der materiellen Bedingungen der Bühne, das Innerlicherlebte in dramatische Form zu bringen. Nicht die ehrfurchtgebietenden Tugenden üben, wie uns die Erfahrung in unzähligen Beispielen lehrt, die stärkste Anziehungskraft auf uns aus. Wir schwachen Menschen müssen in den meisten Fällen unseres Gleichen unsere Zuneigung zuwenden, wenn ihre Schwächen in Verbindung oder selbst als Folgen von Eigenschaften erscheinen, welche von der Natur dazu bestimmt scheinen, zu Vorzügen und selbst zu Tugenden ausgebildet zu werden. So ist es mit Marc Anton. Was auch die Ueberlieferung und namentlich Plutarch von den Ausschweifungen desselben erzählt, so war er dennoch inmitten einer Welt von beispielloser Entsittlichung eine glänzende Erscheinung. Seine vorherrschende Neigung zur Ausgelassenheit in sinnlichen Genüssen und zum taumelnden Rausch in maaßlosen Vergnügungen that keinen Eintrag der Ausführung männlicher und kriegerischer Leistungen. Auch waren seine Schwelgereien in ausgesuchten Excentritäten, wie selbst Plutarch an vielen Stellen nicht verbergen kann, von einem poetischen Nimbus umgeben. In der Einbildung oder nach der Fiction einer übermüthigen Laune leitete er seinen Stamm von Hercules ab, oder ließ sich auch als Bacchus, gleichwie ein Nachkomme dieses Gottes, feiern. Setzt Plutarch dieser Erzählung hinzu, gegen die Meisten habe er sich so betragen, daß er eher den Beinamen des Omestes und Agrionius — zwei mythische Personen, die wegen ihrer Grausamkeit und Wildheit zum Sprüchwort geworden waren — verdiente, so können wir darin leicht den Einfluß der Berichte des Octavianus Augustus erkennen, der, ohne in sinnlichen Ausschweifungen reiner und mäßiger zu sein, die Kunst verstand, mit kalter Besonnenheit seine Schwächen vor den Augen der Welt zu verbergen. So darf auch die Erzählung (§ 20) verdächtig erscheinen, nach

welcher er, als ihm die rechte Hand und der Kopf Cicero's überbracht worden, Beides mit Entzücken betrachtet, in ein lautes Gelächter ausgebrochen sei, und nachdem er sich daran satt gesehen, befohlen habe, die Ueberreste des berühmten, wenn auch characterlosen Redners auf dem Forum über der Rednerbühne aufzustecken. Ist die Thatsache wahr, so ist sie nur eine von den vielen Gräueln der Grausamkeit, welche seit einem halben Jahrhundert, von Marius' Zeiten an, in Rom fast zur Mode geworden und deren Octavianus Augustus viele, vielleicht aber mit mehr Anstand und kalter Würde, begangen hat. Manche Geschichtsschreiber wollen sogar wissen, Antonius habe die kalte Grausamkeit Octavian's häufig gemäßigt und wo auch ihm Acte derselben Schuld gegeben werden, falle der Vorwurf mehr auf seine leidenschaftlich ehrgeizige Gattin, Fulvia, eine Frau, die neben kräftigen Eigenschaften, die eines Mannes würdiger gewesen wären, den Ruf unbarmherziger Grausamkeit hinterlassen hat. Ueberdieß ist der gedachte Zug einer bodenlosen Herzenshärtigkeit und empörenden Rachsucht schwer zu vereinigen mit allem Anderen, was von Antonius, selbst in den Berichten Plutarch's, erzählt wird. Die Mittel, welche er anwendete, um in den Besitz von Schätzen und Reichthümern zu kommen, entsprachen in ihrer Härte der Sitte der damaligen Zeit. Seine maaßlose und häufig leichtsinnige Verschwendung, von der uns Plutarch ebenfalls manches Beispiel erzählt, stand im entschiedensten Widerspruche der damaligen Sitte. Reichthümer durch Erpressungen, Wucher und auf anderen verwerflichen Wegen aufzuhäufen, war in damaliger Zeit eine allgemein herrschende Leidenschaft. Denn in ihnen ruhten vorzugsweise die Mittel, um sich der Herrschaft über das Volk zu versichern. Deshalb hört man wohl auch von unglaublichen Verschwendungen, die diesen Zweck in der einen oder anderen Art hatten. Bestechungen zur Gewinnung werthvoller Parteigänger mit großen

Summen waren gewöhnlich. Auch Julius Cäsar verschmähte es nicht, dieses Mittel mit staatsmännischer Umsicht zu gebrauchen. Was wir von den Verschwendungen Marc Anton's hören, hat dagegen überall den Stempel einer, wenn auch leichtsinnigen, so doch ungekünstelten Großmuth. Er scheint selbst in dem Verschenken ungeheuerer Summen einen leidenschaftlichen Genuß gefunden zu haben. Deshalb hingen ihm auch seine Umgebungen, Soldaten und Diener, bis nach der verhängnißvollen Schlacht bei Actium, mit leidenschaftlicher Liebe an. Auch davon lesen wir bei Plutarch einzelne Beispiele, unter denen besonders die Zeichen von Anhänglichkeit und hingebender Treue während der namenlosen Drangsale auf dem Rückzuge aus dem parthischen Kriege einen tiefrührenden Eindruck machen.

So ist denn Alles in der Quelle Shakspere's enthalten, um aus ihr ein Bild des Antonius unter dem Lichte eines tiefen, wenn auch vielfach irre geleiteten Gemüthes zu entnehmen. Selbst ein Schein der Ritterlichkeit, der weit mehr der Romantik als der antiken Welt angehört, umgiebt ihn. Dazu trägt wesentlich bei der Glanz der körperlichen Schönheit, die Fülle der unverwüstlichen männlichen Kraft, womit er, nach dem übereinstimmenden Zeugnisse aller Ueberlieferungen, von der Natur in verschwenderischer Weise ausgestattet gewesen sein soll. Auch hierin liegt eine Verführung für die Schwäche unseres Urtheils und unserer Neigungen, um solchen, von der Schöpfung ausgezeichneten Erscheinungen Ausschweifungen, Verirrungen und Fehltritte nachsichtig zu vergeben, oder nach Umständen sogar ihrem dadurch selbst verschuldeten Schicksale mit Theilnahme zu folgen. Wie auch unser besseres sittliches Gefühl uns nach einer anderen Seite hinweisen mag, so geben wir doch unwillkürlich der Theilnahme nach, welche uns durch Shakspere's Schilderung dieser Individualität erregt wird. Wie genau er auch der Darstellung des Plutarch gefolgt zu

sein, ja hier und da selbst seine Worte abgeschrieben zu haben scheint, so hat dennoch seine tief eindringende Intuition ein rein menschliches, in sich selbst weit abgeschlosseneres und natürlicheres Bild aus der Quelle herausgelesen, als sich nach materiell mechanischen Anschauungen aus den in vieler Hinsicht sich selbst widersprechenden und gegenseitig sich aufhebenden Einzelheiten in Plutarch ergiebt.

Daß der von Natur sinnliche Mann, den Genußsucht und Uebermuth der Laune aller sittlichen Grundsätze überhoben, unter den von Plutarch berichteten und von Shakspere genau benutzten Umständen von Cleopatra's Reizen bis zum Taumel einer berauschenden Leidenschaft befangen wurde, entspricht den natürlichsten Bedingungen allgemein menschlicher Schwäche. Vergleichen wir indessen Marc Anton's damalige Stellung mit seiner jüngsten Vergangenheit, so finden wir zur Erklärung und selbst Entschuldigung noch mehr Anhalt, als in dem aus Plutarch's Berichten in dieses Drama übergegangenen Einzelheiten. Shakspere's Bekanntschaft mit dem, was Marc Anton vor Cäsar's Ermordung war, geht deutlich aus dem meisterhaften Bilde hervor, das er von ihm in Julius Cäsar entwirft. Die Meinung, welche Brutus, nach gewohnter ideologischer Anschauungsweise, von ihm hatte, war zwar, dem Erfolge nach, irrig. Betrachten wir aber, wie Marc Anton unmittelbar nach Cäsar's Ermordung in der Nothwendigkeit war, vor Brutus und Cassius demüthig zu knieen, so können wir diesen Irrthum für verzeihlich halten. Er war in der That damals noch politisch unbedeutend. Ob er für einen vorsätzlichen Heuchler in jenem Momente zu halten und daher in einem verächtlichen Lichte zu betrachten sei, ist um so weniger mit Bestimmtheit zu entscheiden, als er in seinem ganzen Leben den Eindrücken des Momentes auf sein Gefühl unterworfen war. Aller Wahrscheinlichkeit nach scheint es glaublich, daß er auch hier demselben Einflusse folgte und,

wenn auch nicht ohne Absicht und persönliche Neigung, so doch ohne vorbedachte arglistige Berechnung von den Umständen auf die Bahn gedrängt wurde, auf welcher es ihm glückte, trotz mancher Hindernisse und Widerwärtigkeiten, zu der Machtstellung eines der Herren der dreigetheilten Welt zu gelangen. Was konnte unter diesen Umständen seiner Reizbarkeit für alles Außerordentliche, seiner leidenschaftlichen Begierde nach Genuß unerlaubt oder unerreichbar scheinen? Ich weiß nicht, und werde mich nicht vermessen zu entscheiden, ob in Shakspere's Imagination diese Anschauungsweise von Einfluß auf die von ihm zu versinnlichende Erscheinung gewesen sei. Es wird eben so schwer sein, die Möglichkeit nachzuweisen, als die Unmöglichkeit zu behaupten. Doch ehe unser sittliches Gefühl ein Endurtheil über die Ethik dieses Stoffes ausspricht, dürfen wir wohl die Erscheinung von dieser Seite betrachten.

Von der höchsten Bedeutung ist die Macht der Verführung, welche auf Antonius wirkte. Und hier kommen wir auf den höchsten Gipfel der Bewunderung für die unergründliche Tiefe von Shakspere's poetischer Intention. Plutarch spricht viel von der Unwiderstehlichkeit der körperlichen Reize, welche Cleopatra zu Gebote standen. Shakspere hat diese Mittel der Aeußerlichkeit weniger hervorgehoben, ja er spricht sogar von der sonnegebräunten Stirn der ägyptischen Königin. Er läßt sie selbst von ihrem Angesicht, dem die heiße Sonne Aegyptens eine dunkle Färbung gegeben, von Runzeln reden, mit welchen die Zeit dasselbe durchfurcht habe. Auf der anderen Seite weiß Plutarch viel zu erzählen von den mit schlauer Berechnung von Cleopatra angewendeten Künsten, um Antonius auf arglistige Weise in ihren Netzen zu umstricken und zu fesseln. Shakspere giebt zwar unserer Phantasie alle Freiheit, um uns das Bild einer Frau im Besitz aller feinen weiblichen Künste der Gefallsucht, eines durch-

dringenden Verstandes und behenden Geistes vorzustellen. Wer die Welt und besonders das Leben der höheren Kreise zu beobachten Gelegenheit hatte, muß es bewundern, wie tief der Dichter eingedrungen ist in Regungen eines weiblichen Gemüthes, welche nicht blos dem unbetheiligten Beobachter, sondern auch oft dem erregten Individuum selbst unentwirrbare Räthsel und Geheimnisse bleiben. Wer kann es sagen, ja welche Frau, in einer ähnlichen Lage wie Cleopatra, wird es immer entscheiden können, ob ihre Handlungsweise bedingt werde von Berechnung oder vom Instinct der Leidenschaft, von Eitelkeit und Herrschsucht, oder von sinnlicher Begierde, ja selbst von Ehrfurcht vor dem Mann oder von dem frivolen Kitzel ihn als Spielball der Laune zu gebrauchen? Alle diese Räthselfragen werden in Shakspere's Cleopatra angeregt. Aber der Gesammteindruck des Verhältnisses zwischen ihr und Antonius ist doch der einer gegenseitigen Leidenschaft von dämonischer Natur und dämonischer Gewalt, einer Leidenschaft, deren Macht um so furchtbarer ist, als sich in ihr die heftigste sinnliche Begierde, bei allen Mitteln sie zu befriedigen, mit den reichsten Gaben des Geistes verbindet. Die häufigsten Winke und Andeutungen werden uns gegeben über den Zauber der Anmuth, der auf diesem Wege selbst das Vorwurfsvolle und Verwerfliche ihres Thuns unwiderstehlich reizend erscheinen läßt.

Ob Shakspere das vergegenwärtigte Bild nach eigener Erfahrung ausgemalt hat? Die getreue Naturwahrheit scheint zur bejahenden Antwort zu drängen, und lesen wir seine erotischen Sonette (127—152), so können wir kaum an deren Berechtigung zweifeln. Es ist nicht blos eine müßige Schwäche, an der materiellen Wahrheit des Erlebnisses zu zweifeln, durch das ihm diese poetischen Ergüsse zum Bedürfniß geworden sind. Sobald wir diese Episode aus seinem Leben mit prüder Verblendung über die rein menschliche Natur des

Dichters ausstreichen, beeinträchtigen wir auch die Anschauung der Totalität seiner poetischen Größe. Denn poetisch groß ist eben seine Befähigung, eine Verstimmung und Verirrung, unter welcher er selbst periodisch gelitten und schmerzlich gerungen hat, mit der unbefangensten Objectivität in schlagender Naturwahrheit vor den Augen der Welt, unter dem Lichte einer tieftragischen Begebenheit, bloßzulegen. Doch wer könnte auch jene erotischen Gedichte, wenn er sich unbefangen in dieselben vertieft, ohne die Regung der mitleidsvollen Theilnahme für die reichbegabte Individualität des Verfassers lesen? So wird denn auch in den ersten Scenen des vorliegenden Drama's unser Gemüth zu denselben Gefühlen der Furcht und Theilnahme, und zwar um so mehr angeregt, als es sich um Personen von der höchsten historischen Bedeutung handelt. Denn so wenig auch Shakspere die Absicht haben konnte, mit Antonius und Cleopatra einen Beitrag zur Kenntniß der Geschichte zu geben, so wenig konnte er doch und können auch wir des historischen Bodens der Begebenheit nur einen Augenblick vergessen.

Wie hat er es aber auch verstanden, unsere Theilnahme an Antonius, trotz seiner sittlichen Schwäche, zu fesseln. Octavian's Tadel und Vorwurf gegen ihn im Gespräche mit Lepidus ist nicht ungerecht. Auch die Kunst der Sprache kommt dem Dichter zu Hülfe, indem er Octavian eine klare, besonnene und leidenschaftslose Ausdrucksweise verleiht, wogegen in Antonius' und Cleopatra's Reden von vornherein überall die Leidenschaft durchklingt. Aber, sei es der Eindruck der männlichen Entschlossenheit, mit der sich Antonius von Cleopatra losgerissen hat, sei es die Wirkung der versöhnenden Reden des Lepidus, oder endlich unsere Voreingenommenheit gegen den zweideutigen und politisch arglistischen Character des historischen Octavianus Augustus, es beschleicht uns schon hier die Furcht vor dem Schicksale, das Antonius in diesem

Manne bedroht. Auch läßt die Bestätigung dieser Furcht nicht lange auf sich warten. In der Zusammenkunft der Triumvirn gewinnt Antonius unsere volle Theilnahme durch die ritterlich offene Treuherzigkeit, mit welcher er seine Verschuldungen gegen die Genossen der Weltherrschaft eingesteht. Er überglänzt bei Weitem den herrscherstolzen und förmlich kalten Octavianus. Die Vermählung der Octavia mit Antonius, der kürzlich durch den Tod Fulvia's Wittwer geworden war, läßt der Dichter auf seine Weise nicht von Octavianus selbst, sondern von dessen Vertrauten, Agrippa, zur Befestigung des wiederhergestellten Einverständnisses vorschlagen. Es gehört zu den vielen Feinheiten oder, wie Andere wollen, unwillkürlichen Sorglosigkeiten des Dichters, daß er uns in Ungewißheit läßt, ob es einerseits dem Octavianus mit der Befestigung der Einigkeit durch diesen Ehebund und andererseits dem Antonius mit der Trennung von Cleopatra Ernst gewesen sei. Das Letzte ist selbst nach der Geschichte zu glauben. Das Ehebündniß konnte unmöglich auf gegenseitige Neigung gegründet sein. Octavia war gleich Antonius erst vor Kurzem zur Freiheit über ihre Hand zu verfügen gelangt. Sie war erst eben Wittwe des Marcellus geworden und noch schwanger von ihm, als sie sich mit Antonius vermählte, so daß der Senat sie von der gesetzlichen Frist, an welcher Wittwen bis zum Abschluß einer neuen Ehe gebunden waren, dispensiren mußte. Demungeachtet lebten Beide über drei Jahre in friedlicher und scheinbar glücklicher Ehe zu Athen; denn aus ihr entsprangen zwei Töchter. Auch wurde der Friede dieser Ehe bis in das Jahr 33 v. Chr. nicht wesentlich gestört durch viele feindliche Schritte des Octavianus gegen Marc Anton. Vielmehr wußte Octavia, deren Tugend und Liebe zu ihrem Bruder Plutarch im reinsten Lichte darstellt und auch Shakspere durch das von ihr gegebene Bild vollständig anerkennt, lange Zeit noch versöhnend zu wirken. Erst dann, als An-

tonius zum Partherkrieg ausziehen mußte, vereinigte er sich wieder mit Cleopatra. Das Alles konnte Shakspere nicht unbekannt sein, wiewohl er diese drei Jahre und den unglücklichen Partherkrieg überspringt, wodurch die Versöhnung mit Octavianus und der Bruch mit ihm, sowie die Vermählung mit Octavia und die Trennung von ihr im Drama nahe aneinandergerückt werden. Wir dürfen daher glauben, er habe die Umkehr Antonius' nach dessen momentaner Gesinnung zwar für ehrlich gehalten, zugleich aber die Ueberzeugung gehabt, daß in dem Naturell des Antonius sowohl, als in der Uebermacht der Verhältnisse die verhängnißvolle Nothwendigkeit seines Unterganges durch diesen Schritt nur noch gewisser werde. Der Dichter selbst berechtigt uns zu dieser Annahme durch alle Nebenumstände. Des Antonius Begleiter, Enobarbus, eine Gestalt, die uns schon in den ersten Scenen durch ihre soldatische Derbheit und practische Klarheit zum Ganzen der Handlung unentbehrlich geworden, entwirft gerade in den Scenen, wo die Triumvirn zusammenkommen, den Umgebungen derselben das lebhafteste Bild von Cleopatra's glanzvoller Erscheinung durch die Erzählung von ihrer zauberhaft prächtigen Ankunft auf dem Cydnus in Tarsus. Es ist als ob wir mit unleugbarer Gewißheit die Unmöglichkeit der Befreiung des Antonius aus diesen magischen Banden fühlen sollten. Man möchte überhaupt zu glauben geneigt sein, Shakspere bediene sich dieser Person, seiner oft wahrnehmbaren Gewohnheit gemäß, gleichwie eines Chorus, um unser Urtheil auf den Standpunkt zu führen, der seiner Intention gemäß ist.

Noch bestimmter erinnert uns der Dichter an die verhängnißvolle Lage des Antonius durch die Warnung des Wahrsagers vor der Uebermacht von Octavianus' Genius über den des Antonius. Diese Stelle ist gleich vielen anderen dem Plutarch fast wörtlich nachgeschrieben, und es ist nicht unmög-

lich, daß sie Shakspere's Aufmerksamkeit zur Auffindung der Spuren von dem geistigen Uebergewichte Octavianus über Antonius in seiner Quelle vorzugsweise geschärft hat. Denn unter dem Einflusse der Denkwürdigkeiten des Octavianus Augustus, welche Plutarch vorzugsweise zum Anhalt bei der Erzählung dieser Begebenheiten gedient haben, war dieser nicht im Stande das Benehmen jenes in unparteiischem Lichte zu schildern. Shakspere muß schon bei der Abfassung des Julius Cäsar ein lebhaftes Bild von dem moralischen Uebergewichte des weit jüngeren Mannes über den älteren Marc Anton gehabt haben. (Antonius war damals 41—44 Jahre und Octavianus 20—21 Jahre alt.) So scheint es wenigstens nach dem herrischen Widerspruch, welchen der Dichter dem Octavianus gegen den Antonius, hinsichtlich der Führung des einen oder des anderen Flügels bei der Schlacht von Philippi, in den Mund legt, und dem sich dieser unterwirft. Dieser kleine Zug ist um so merkwürdiger, als Shakspere in seiner Quelle keine Veranlassung dazu fand. Nach dieser war bei der ersten Schlacht von Philippi, wo Cassius von Marc Anton geschlagen wurde und Brutus gegen das Heer des Octavian mit Erfolg kämpfte, dieser krank in seinem Zelte zurückgeblieben. Wie dem auch sei, unter allen Umständen gehört die Schilderung Shakspere's von Octavianus in diesem Stücke zu seinen größten Schöpfungen. Ueberall läßt er ihn mit der Sicherheit des geprüften Staatsmannes auftreten. Es fehlt zwar, besonders gegen das Ende, Nichts, um seinen arglistigen Character, seinen herrschsüchtigen Ehrgeiz, der kein Mittel zur Erreichung seiner Zwecke scheut, und die abgeschliffene Falschheit seines Wesens durchschauen zu können. Seine vorgebliche Entrüstung bei der Ankunft Octavia's, die selbst nicht unter dem Lichte einer Verstoßenen auftreten will, die Botschaft, welche er der Cleopatra sendet, seine Zumuthung an diese, den Antonius auszuliefern oder umzubringen, und end-

lich die heimtückische Verstellung in ihrer Gegenwart, während er schon entschlossen ist, die bis dahin gefeierte Königin von Aegypten schimpflich im Triumphe zu Rom aufzuführen, das Alles zeichnet ihn vollständig in dem verwerflichsten Lichte. Demungeachtet hat ihm der Dichter nirgends eine gehässige Färbung gegeben. Zwischen der königlichen Würde, mit welcher er unter Anderen den staatsklugen, ebenfalls nicht vorwurfsfreien Bolingbroke oder Heinrich IV. umkleidet, und dem Octavianus seiner Schilderung ist immer noch ein großer Unterschied; doch werden wir vollständig in die Illusion versetzt, den Imperator Octavianus Augustus in demselben Lichte zu sehen, in dem uns die Geschichte ihn darstellt.

Nach allgemeiner geschichtlicher Erfahrung verfällt die leidenschaftliche Verblendung, Kopflosigkeit, Uebereilung und Schwäche gegenüber der klugen Besonnenheit und kühlen Berechnung unerbittlich ihrem Verhängniß, wenngleich die sittliche Bedeutung dieser in unseren Augen nicht eine höhere Schätzung und Achtung verdient als jene. Und der erschütternde Eindruck wird vermehrt durch das Zusammentreffen von vernichtenden Schlägen, welche bald in Folge von Treulosigkeit untergeordneter Personen, bald durch unmittelbare eigene Verschuldung auf die dem Untergange geweihten Individuen niederfallen. Wollend oder nicht wollend hat der Dichter in diesem Drama Alles gethan, um uns diesen Eindruck zu machen. In so fern darf auch diese Schöpfung, gleich vielen anderen, als ein Bruchstück der allgemeinen Weltgeschichte angesehen werden, wenn es gleich dem Dichter fern lag, ein Bild der damaligen römischen Zustände zu geben. Die glühende Leidenschaft läßt uns Cleopatra nicht als die politisch bedeutende Königin, sondern nur als die geistreiche, sinnliche Frau anschauen. Die Steigerung dieser Leidenschaft durch die Eifersucht auf Octavia ist in eben der Weise voller Naturwahrheit ausgemalt, und wenn das Zartgefühl moderner

Kritiker an Cleopatra's maaßloſer Wuth gegen den Ueberbringer der Nachricht von Antonius' Vermählung mit Octavia Anſtoß nimmt, ſo liegt der Grund davon in dem Ueberſehen des Standpunktes des Dichters und der Unkunde ähnlicher Fälle, wo auch in unſeren Zeiten eine Frau von gleicher Geſinnung und Stellung, wie Cleopatra, ſich in derſelben Weiſe vergeſſen könnte. Die Trennung Antonius' von Octavia iſt nicht hiſtoriſch motivirt, die Wiedervereinigung deſſelben mit Cleopatra entſpricht in dem Drama nicht einmal den Berichten von Shakſpere's Quelle, und die Vorbereitungen zu dem großen Kampfe mit dem zweiten Theilhaber der Weltherrſchaft ſind, gleich dem Beginne deſſelben, in wenige Scenen zuſammengedrängt. Doch was der hiſtoriſchen Treue und Genauigkeit abgeht, gewinnen wir an dem Eindruck des verhängnißvollen Bannes, unter deſſen Druck die Hauptperſonen handeln und die entſcheidende Wendung ihres Schickſales eigenwillig herbeiführen. Unter dieſen Umſtänden tritt dann auch die Peripetie der Tragödie ein mit dem räthſelhaften Verlaſſen des Kampfplatzes Seiten der ägyptiſchen Königsflotte und der ſchmachvollen Flucht des Antonius aus der noch unentſchieden ſchwankenden Seeſchlacht bei Actium. Dieſes hiſtoriſch unerklärliche Ereigniß ſteht nicht allein in der Geſchichte, da mehrere Fälle angeführt werden könnten, wo die Entſcheidung einer großen welthiſtoriſchen Frage nach einer Seite hin an einem Faden hängt und plötzlich durch einen unerwarteten Zwiſchenfall menſchlicher Schwäche oder Kurzſichtigkeit zu Gunſten der entgegengeſetzten ausfällt. Von ſeinem Standpunkte aus hatte Shakſpere das volle Recht, die welthiſtoriſche Bedeutung dieſer Wendung aus den Augen zu ſetzen und ſie nur im Zuſammenhange mit dem perſönlichen Schickſal von Marc Anton und Cleopatra anzuſchauen und darzuſtellen. Der dämoniſche Einfluß der gegenſeitigen Leidenſchaft des Antonius und die weibiſche Schwäche der Cleopatra mußten

ihm als die einzigen Motive gelten. Derselbe Dämon einer sinnlosen Handlungsweise ist es auch, der Antonius in die Verzweiflung der tiefen Verachtung gegen sich selbst stürzt. Sprechen wir von dem Teufel, der uns zum Bösen und Widersinnig-Schandhaften verführt, so denken wir auch an dessen diabolische Freude über die Qual, welche uns dadurch bereitet worden. Diese symbolische Vorstellung ist psychologisch vollkommen berechtigt. Ich weiß nicht, ob ich die Ansicht derjenigen theilen soll, die den Irrsinn Marc Anton's als zu weit ausgeführt tadeln und bemerken wollen, daß er sich zu sehr auf eine unwürdige Weise darstelle. Ich kann nur die seelische Wahrheit in dem vor uns aufgerollten Bilde bewundern, und möchte gerade darin den erschütternden tragischen Eindruck erkennen, daß wir eine glänzende Erscheinung in die Tiefe sinnloser Verwirrung ganz hinabgesunken sehen. Auch läßt es der Dichter nicht an Momenten fehlen, die uns an den ehemaligen Glanz dieser Erscheinung, selbst während des menschlich-erbärmlichen Verlöschens desselben, erinnern. Inmitten der furchtbaren Schicksalsschläge, die Antonius durch den Abfall der Bundesgenossen, durch Muthlosigkeit oder Verrath seiner Feldherren und durch das treulose Verlassen von Freunden treffen, sehen wir noch Proben seiner unerschöpflichen Großmuth. Selbst die zweimalige Herausforderung Octavian's zum Zweikampf, die, wenn sie nicht geschichtlich bezeugt würde, nach den Begriffen damaliger Zeit unglaublich scheinen müßte, konnte der Dichter nach seiner Anschauung als einen Beitrag zur Ausführung von Marc Anton's ritterlichem Wesen ohne Bedenken benutzen. So werden wir denn bis zu dem letzten Todesstreich, den das Schicksal Antonius versetzt, als ihn in dem Hoffnungswahne, noch einen erfolgreichen Sieg über Octavianus erfechten zu können, die Flotte verrätherisch verläßt, in der lebhaftesten Theilnahme für ihn erhalten. Der Ausbruch seines Zornes gegen Cleopatra ist

doppelt motivirt. Nach ihrem huldvollen Benehmen gegen den Träger der heimtückischen Sendung Octavian's durfte er die Gefahr ahnen, die ihm auf diesem Wege drohte. Hatte seine maaßlose Leidenschaft gegen Thyreus ihren eigentlichen Grund in dieser Ahnung oder Ueberzeugung, so war er auch berechtigt, in dem Uebergang der ägyptischen Flotte einen Verrath Cleopatra's zu erkennen; und seine Schmähungen gegen diese waren für natürlich zu erachten, zugleich aber zum allgemeinen Bilde unentbehrlich. Denn wer weiß es nicht, daß bei einer sinnlichen Verbindung zweier leidenschaftlicher Naturen ein fester Grund für gegenseitigen Glauben fehlt und der Dämon des Mißtrauens, im Hintergrunde des Gemüthes ruhend, nur des Anlasses bedarf, um mit entfesselter Wuth hervorzubrechen? Doch um auch bis zum letzten Augenblicke unsere Theilnahme zu fesseln, läßt der Dichter die Züge der Anhänglichkeit und Verehrung nicht unbenutzt, welche nach seiner Quelle das Ende Marc Anton's begleiten. Enobarbus, dem Antonius seine Schätze nachgesendet hatte, nachdem er treulos von ihm gegangen war, stirbt aus Reue über seinen Treubruch. Der treueste unter Allen, der Freigelassene Eros, giebt sich lieber selbst den Tod, als von seiner Hand den geliebten Herrn sterben zu sehen; und die Todtenklage Cleopatra's, wie selbst die der Feinde über den Untergang einer großen Persönlichkeit gießt in unsere Herzen Tropfen des Mitleides mit einer Individualität, in der die Schatten großer und vorwurfsvoller Schwächen mit dem Glanze liebenswerther Eigenschaften wunderbar gemischt waren.

Im höchsten Grade manifestirt sich die Größe des poetischen Ingeniums Shakspere's an der Schilderung des Ausganges von Cleopatra's Schicksal. Was kann empörender sein, als ihre Flucht bei Actium? War es weibische Feigheit oder tückischer Verrath? Auch die Geschichte hat keine Antwort auf diese Frage. Doch was es auch war, so ist der

Vorwurf von gleicher Schwere. Einer weiteren Ausführung dieſer Aufſtellung bedarf es nicht; aber deſto mehr der Anerkennung der großen poetiſchen Kraft des Dichters, der es gelang, ſelbſt nach dieſer Thatſache von kaum genug zu ſchätzender Schwere unſere Theilnahme an dieſe Frau noch zu feſſeln. Und wie gering ſcheinen uns, wenn wir ſie genau betrachten, die Mittel, die dazu verwendet ſind! Wir ſehen in ihr nur noch die Frau und könnten leicht in Verſuchung kommen, in ihr eine, bis dahin nicht geahnte Macht der Liebe zu achten, wenn nicht mit dem feinſten poetiſchen Inſtinct das Bild der geübten Künſtlerin auf dem Felde leidenſchaftlich ſinnlicher Begierde aufrecht erhalten wäre. Denn wo wir auch unſer forſchendes Auge hinwenden, begegnen wir überall wieder denſelben Ungewißheiten und Zweifeln, wie früher, ob wir ihre Handlungsweiſe mehr der ſchlauen Berechnung oder dem Antrieb einer innigen Neigung zuſchreiben ſollen. Es iſt falſch und ungerecht in ſolchen Fällen von Heuchelei zu ſprechen. Des Menſchen Herz iſt ein unerforſchliches Geheimniß und im höchſten Grade gilt das von dem am feinſten gebildeten Herzen der Frau. Wie Viele glauben zuletzt das ſelbſt, was ſie erſt nur zu fühlen ſcheinen wollten. Cleopatra's Entſchluß ſich in ihr Grabmal einzuſchließen und Antonius ihren Tod melden zu laſſen, iſt ein Schritt, von dem wir nur ſchwer ſagen können, ob er von der momentanen Klugheit eingegeben iſt, um ſich den bitteren Vorwürfen des Antonius zu entziehen, oder ob er für einen neuen Kunſtgriff ſeiner Coquetterie gehalten werden ſoll. Als dadurch eine unerwartete Wendung bewirkt worden, und Antonius ſich ſelbſt den Tod gegeben hatte, fühlte, wie ich überzeugt bin, Cleopatra für den Sterbenden und dann den Entſeelten eine innigere und vielleicht mächtigere Liebe, als ſie für den Lebenden empfunden hatte. Dagegen entwickelt ſie die ganze Gewandtheit ihrer Klugheit und Verſtellungskunſt gegen Octavianus. Plutarch iſt billig

genug, ihr nicht nachzusagen, sie habe noch daran gedacht, diesen durch ihre Reize zu fesseln. Shakspere konnte es daher nicht in den Sinn kommen, an diese widerwärtige Legende, die von Historikern nach der Zeit Plutarch's benutzt wird, nur im Entferntesten zu erinnern. Dagegen ist ihre Haltung gegenüber dem Imperator von der Sendung Thyreus' an von der feinsten Klugheit. Ihre Unterredung mit ihm ist ein Muster in dieser Beziehung, und die Comödie, welche sie mit Seleucus spielt, ist ein Meisterstreich. Wiewohl kein positiver Beweis dafür anzugeben ist, kann man nicht einen Augenblick bezweifeln, daß sie ihren Diener zu dieser scheinbar verrätherischen Aussage angestellt hatte, um Octavianus zu täuschen und ihn sicher darüber zu machen, daß sie von ihrem Vorsatze, sich das Leben zu nehmen, zurückgekommen sei. Denn von dem Augenblicke an, wo sie die entschiedene Absicht des Imperators kannte, sie als Gefangene im Triumph aufzuführen, stand ihr Entschluß fest, sich das Leben zu nehmen. Wozu auch überhaupt die Uebergabe eines Verzeichnisses ihrer Schätze an Octavianus und die Aufrufung des Seleucus zur Bezeugung ihrer gewissenhaften Angabe? Bei allem dem hat dennoch der Tod dieser, trotz der an ihr haftenden Vorwürfe, ausgezeichneten Frau einen so tiefsinnig tragischen Character, daß wir über den Eindruck, den er uns macht, vergessen müssen, ob und in wieweit dieses Drama vor den Grundsätzen der Ethik zu rechtfertigen sei.

Ich glaube irgendwo gelesen zu haben, aus einigen Worten Cleopatra's in der Schlußscene sei zu vermuthen, daß Shakspere selbst an der Möglichkeit, dieses Drama auf die Bühne zu bringen, gezweifelt habe. Cleopatra spricht von der Schmach, im Triumphe aufgeführt zu werden, und sagt nach der von A. Schmidt bearbeiteten Tieck'schen Uebersetzung:

Anton tritt trunken auf; — ein Junge quält
Die Rolle der Cleopatra und macht
Zur Metze meine Hoheit.*)

und da bekanntermaaßen zu Shakspere's Zeiten die Rolle Cleopatra's nur von einem Knaben gespielt werden konnte, will man daraus auf die Besorgniß des Dichters schließen, daß kein Knabe sie würdig genug vorstellen könne. Ich mag nicht so weit in Shakspere's Gedanken einzudringen suchen. Was sie aber auch in dieser Hinsicht gewesen sein mögen, so darf man doch überzeugt sein, daß die Rolle der Cleopatra sowohl als die des Antonius eine Kunstausbildung und eine Einsicht in den wahren und echten Sinn derselben verlangt, die das Maaß der Befähigung von den meisten, ja vielleicht von manchem unter den ausgezeichnetesten Bühnenkünstlern und Künstlerinnen übersteigt. Wie alle großen Rollen Shakspere's stehen beide auf der äußersten Grenzlinie der Naturwahrheit. Doch in dem dramatischen Gemälde der Cleopatra hat Shakspere mit verwegener zwar, aber auch mit bewunderungswürdig künstlerischer Hand die zartesten und empfindlichsten Stellen allgemeiner menschlicher Anschauungen und Vorstellungen berührt. Und das Bild dieser außerordentlichen Frau schneidet um so tiefer in unsere Empfindungen ein, als es der Sache nach genau auf realistischem Boden steht. Nur durch den poetischen Hauch, der es umgiebt, wird der herbe Eindruck der realistischen Wahrheit gemildert. Es wird auf diesem Wege mit einer unwiderstehlichen Größe und Anmuth, die selbst noch bis zum letzten Momente in Cleopatra's liebeln-

*) Im Original stärker so:

Antony
Shall be brought drunken forth, and
I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' the posture of a whore.

dem Spiele mit der todbringenden Schlange durchgeführt ist, auf so meisterhafte Weise umgeben, daß dadurch jeder Vorwurf, ja jeder Gedanke an das sittliche Urtheil über ihr Wesen in süßen Schlaf gewiegt wird. Werden die Grenzen, in welchen dieses Bild ausschließlich auf unser Gemüth wirken kann, nur um eine feine Linie überschritten, so liegt die Gefahr nahe, daß der poetische Hauch der Erscheinung verschwindet und das Anstößige derselben überwiegend wird. Also schon danach könnte an der Bühnengerechtigkeit dieses Stückes gezweifelt und ein Vorwurf erhoben werden, der auch durch eine geschickte Bühnenbearbeitung oder mit dem Streichen mancher unleugbar entbehrlichen Scene und mit Abkürzung anderer kaum beseitigt werden könne. Das mag zur Entscheidung dahingestellt bleiben. Doch sollte auch, was ich durchaus nicht behaupten will, keine Bühne, nach Maaßgabe ihrer räumlichen Bedingungen und ihres Reichthums an künstlerischen Mitteln, im Stande sein, dieses Poem befriedigend darzustellen, so bleibt es doch eine große Tragödie, in der sich die tiefsten Geheimnisse des Gemüthes vor uns aufthun. Auf erschütternde Weise schauen wir an, wie auch die edelsten Elemente, die aus der Hand der Natur hervorgegangen sind, unter dem Einflusse der menschlichen Schwäche sich zu dem Verwerflichsten verkehren können, und wie in natürlicher Folge die äußeren Umstände und Umgebungen daran die Anknüpfungspunkte finden, um auch die mit den reichsten Gaben ausgestatteten Individualitäten in ein verhängnißvolles Schicksal hinabzureißen.

III.

Coriolanus.

P. P.

Wenn man in der Tragödie Coriolanus das entschiedene Gegenbild von Antonius und Cleopatra sehen will, so wird sich viel für diese Meinung anführen lassen. Der auffallendeste Gegensatz liegt in den Motiven der Begebenheiten und Charactere. Während in Antonius und Cleopatra vorzugsweise sinnliche und geistige Schwächen die Veranlassung zu tragischen Verwickelungen geben, überstürzt sich hier die Ueberfülle der Kraft. Dort dienen Anlagen zu großen Eigenschaften zur Versöhnung mit vorwurfsvollen Verirrungen und Handlungen, wogegen hier die erhabensten Eigenschaften im Vordergrunde stehen, und in der Ueberstürzung der Leidenschaft zum Verbrechen und Untergange führen. In Antonius und Cleopatra ist die Hauptrolle einer Frau zugetheilt, welche durch maaßlose Verirrungen in der Leidenschaft des Ehrgeizes und der Sinnlichkeit sich selbst und die ihr Zugehörigen in das Verderben hinabreißt. In Coriolanus ist ein überkräftiger Mann die hervorragendeste Person, an dem sich das tragische Schicksal vollzieht und die Frau, welche, durch die erhabensten Eigenschaften unsere Verehrung gewinnt, scheint zwar nur in

der zweiten Linie zu stehen und an dem Schicksale mehr einen leidenden als einen schuldigen Antheil zu haben, doch ist auch sie, wie wir sehen werden, als Mutter ihres heldenmüthigen Sohnes nicht von jeder Verschuldung frei zu sprechen.

Trotz dem Allen kann ich nicht, nach dem Vorgange von Gervinus, auf die Absicht Shakspere's schließen, in diesem Drama ein Gegenbild gegen das vorhergehende aufzustellen. Thatsächlich ist allerdings auch in dem historischen Boden, auf welchem die Personen und ihre tragischen Verwickelungen stehen, ein wesentlicher Beitrag zu dem Gegensatze des einen Gemäldes gegen das andere zu vermuthen. Nur ist es mir zweifelhaft, ob sich der Dichter der Absicht bewußt war, sich von der, durch den Einfluß des Orients, gesteigerten Sittenverderbniß Roms den Zeiten primitiver Sittenreinheit und dem Heroismus der jungen römischen Republik zuzuwenden. Es sollte wohl überhaupt schwer sein, für die tragische Schuld einen genügenden Maaßstab zu finden und nach demselben erschöpfend zu beurtheilen, ob die des Einen vor dem Richterstuhle der Moral schwerer wiege, als die des Anderen. Darin trennt sich eben das Urtheil, welches von der Sittenlehre bedingt wird, von demjenigen, dem eine tragische Schuld zu unterwerfen ist, daß jenes von der Frage abhängt, ob und wie weit die vorliegende Verirrung den Gesetzen und Regeln bestimmter Grundsätze über Tugend und Laster zuwiderläuft, während dieses von dem Einblicke in eine Weltordnung abhängt, die über der Menschen Verstehen und Begreifen steht. So wird also der primitive Zustand der Sittenreinheit, zur Zeit Coriolan's, gegenüber einem verwickelteren und immerhin verderbteren Culturzustande, zur Zeit von Antonius und Cleopatra, für das Urtheil über die größere Schuld oder die größere Theilnahme an dem Schicksale des Einen oder der Anderen nicht maaßgebend sein. Vielmehr handelt es sich bei Beiden in

gleichem Maaße um die Stellung der menschlichen Individualität zu der Totalität der Welt, insoweit diese durch die äußeren Umstände dem Widerstreben jener mit vernichtender Gewalt entgegentritt.

Aber allerdings ist der historische Boden der einen Tragödie von dem der anderen so wesentlich verschieden, daß in dem Eindrucke dieses Unterschiedes eine Entschuldigung oder Erklärung für die Anschauung von Gervinus liegen kann. Während wir uns in dem vorhergehenden Drama in den Kreisen historischer Verwickelungen bewegen, welche urkundlich begründet sind, und an denen die Kritik nicht wesentlich rütteln kann, liegt die Geschichte Coriolan's noch im Bereiche der mythischen Zeit der römischen Republik. Nun ist es aber ein unveräußerliches Attribut der Welt der Sage, mit der jede Geschichte beginnt, daß sie auf die Phantasie einen weit fesselnderen Eindruck macht, als die verbürgte Historie. Sie nimmt dadurch zugleich unser ethisches Urtheil mehr gefangen als diese und, indem die Freiheit zur Ausbildung der Gestalten und Begebenheiten eine ehrfurchtsvollere Anschauung gestattet, folgt daraus eine größere Milde und Nachsicht gegenüber den menschlichen Schwächen und Verirrungen. So kann es wohl geschehen, daß die Abweichungen von Sitte und Recht in Antonius und Cleopatra das ethische Urtheil zu größerer Strenge auffordern, als die Verirrungen der heroischen Gestalt Coriolan's. Und doch ist die Empörung Antonius' gegen die unerschütterlichen Grundpfeiler der Weltordnung an sich selbst nicht größer, als die Coriolan's. Aber dem Dichter war freilich durch den Stoff selbst die Aufgabe gestellt, Seiten des Gemüths- und Seelenlebens aufzudecken, welche von denen in Antonius und Cleopatra weit abliegen.

Mit diesen Fragen hängt genau eine zweite zusammen. Ob es im Sinne des Dichters gelegen habe, einen Abschnitt aus der pragmatischen Geschichte Roms dramatisch zu ver-

gegenwärtigen, und ob es ihm darum zu thun gewesen sei, den Conflict zweier politischer Principien, in seiner tragischen Wirkung auf ein Individuum, zur Anschauung zu bringen, ist schon oft der Gegenstand einsichtsvoller Betrachtungen gewesen. Man hat auf diesem Wege dem vorliegenden Drama auch wohl den Character einer Historie zusprechen wollen. Diese Meinung ist zwar durch einen vortrefflichen Aufsatz von Heinr. Viehoff*) sachkundig widerlegt. Sie hat aber in mehr als einer Hinsicht eine interessante Seite und ist daher einer erneuten Besprechung nicht unwerth. Das ist schon im Allgemeinen der Fall durch ihren Zusammenhang mit dem Urtheile über Shakspere's historische und staatsmännische Einsicht. Je höher man diese anschlägt, um so mehr sollte man darauf achten, ob und welche Abweichungen von denjenigen Quellen er sich gestattet, die ihm als historisch gelten durften, und wo er sich an dieselben für gebunden erachtet. Denn gerade danach wird man am sichersten darüber urtheilen können, ob er die pragmatische Geschichte mit ihren materiellen Wahrheiten zu ergründen und dadurch eine staatsmännische Einsicht zu erlangen gesucht, oder ob ihm der Zusammenhang der Ereignisse mit den Schicksalen der Individuen in erster Stelle, und nur in zweiter Reihe die Genesis der aus ihnen hervorgehenden politischen Gestaltungen zum wesentlichen Gegenstand der Aufmerksamkeit gedient hat. Von dem Gebrauche, den Shakspere in seinen großen englischen Historien von der pragmatischen Geschichte, in Bezug auf Thatsachen und ihre chronologische Reihenfolge, gemacht hat, brauchen wir kaum noch zu sprechen. Die dabei vorherrschende Freiheit beweist zur Genüge, wie wenig es in seinem Sinne lag, sie mit staatsmännischer Genauigkeit zu betrachten. Wenn aber dennoch seine Anschauung derselben nach ihrer hervorragenden

*) Shakspere-Jahrbuch IV. 41 ff.

Bedeutung, in Bezug auf die Schicksale und Leidenschaften der betheiligten Individuen, mit derjenigen Hand in Hand geht, welche sie hinsichtlich der Schicksale seines Vaterlandes hatte, so war dieß nicht die Folge eines staatsmännischen oder politischen Standpunktes. Es war vielmehr unweigerlich gegeben durch sein durchaus poetisch-intuitives Wesen auf der einen, und das ihm im Blute liegende Gefühl der Zusammengehörigkeit mit der nationalen Welt seines Daseins auf der anderen Seite. Ja man kann sagen, das Vaterland wurde ihm zu der Individualität, mit deren universellem Leben das Athmen, Denken und Handeln der Einzelnen, sowie sein eigenes, im innigsten Zusammenhange stand. Daher auch die große magische Wirkung seiner englischen Historien, daher der unwiderstehliche Eindruck, trotz der unzähligen Anachronismen und anderen historischen Unrichtigkeiten, von einem getreuen Bilde der Geschichte, und daher die nur mit umsichtigem Vorbehalt anzunehmende Behauptung Vieler, daß man durch seine Darstellungen in die Geschichte Englands tief eingeweiht werde. Sie ist mit der Wirkung eines magischen Spiegels zu vergleichen, in dessen Reflex uns die Gestalten in genügenden Umrissen erscheinen, um der Phantasie zu ihrer Aufnahme als wirkliche Lebenserscheinungen Raum und Fähigkeit zu geben.

Wenn auch bei dem Angriffe der Römerdramen Shakspere's dramatisch poetische Befähigung weit höher stand als damals, da er den Cyclus seiner englischen Historien begann, so lagen ihr dennoch die Bedingungen zur Erreichung desselben Resultates, wie bei diesen, völlig fern. Ob er auch den Biographien Plutarch's denselben Werth einer Quelle für pragmatische Geschichte, wie Holinshed's oder Hall's Chronik, zugeschrieben haben möge oder nicht: so viel steht mindestens fest, daß sie denselben auch im Sinne ihres Verfassers nicht haben sollten, und auch thatsächlich nicht haben. Sie sind

vielmehr, wie ich dieß schon früher nachgewiesen habe, nach der ausdrücklich ausgesprochenen Absicht Plutarch's, selbstständige Gemälde individueller Erscheinungen, und in diesem Sinne mit so großer Liebe und Wärme ausgeführt, daß sie sich, abgesehen von ihrer historischen Zuverlässigkeit und der staatsmännisch-politischen Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten, der Phantasie des Lesers schmeichelnd anschließen und daher von vornherein die Frage nach ihrem ernsteren historischen Werthe kaum aufkommen lassen.

Das gilt vorzugsweise von der Biographie Coriolan's, die diesem Drama, vielleicht in noch höherem Grade als die von Julius Cäsar, Brutus und Antonius, den schon besprochenen Tragödien zur ausschließlichen Quelle gedient hat. Mit gewohnter Treuherzigkeit trägt uns Plutarch diesen Mythos von Coriolan, von dem wir doch wissen, daß er gleich der Reihe der sieben Könige Roms und vieler anderen Personen nur der Sage angehört, eben so vor, als ob es sich um eine historische Gestalt handelte. An sich selbst konnte ihm also eine epochemachende Bedeutung der traditionellen Ereignisse, welche auf Coriolan's Schicksal Einfluß hatten, weder zum Motiv der gewählten Aufgabe, noch zum Gegenstande der Ausführung dienen. Und doch hat die Staats- und Rechtsgeschichte Roms an diesen sagenhaften Begebenheiten eben so wie an ähnlichen Ueberlieferungen angeknüpft. Es ist daher menschlich und natürlich, wenn die Meinung heutiger Tage, so weit sie unter dem Einflusse einer wissenschaftlichen Betrachtung der Geschichte steht, in derjenigen Richtung sich bewegt, welche ich schon in der Einleitung zu den Römerdramen ausführlich besprochen und zu widerlegen gesucht habe. Doch gerade von diesem Standpunkte aus sollte man bemerken, daß Shakspere sich eine scheinbar nur unbedeutende Abweichung von dem Berichte Plutarch's gestattet hat, und daß er dieß, gleichviel ob bewußt oder unbewußt, sicher nicht gethan haben

würde, wenn er in den Begebenheiten, um die es sich handelt, eine hervorragend politische Bedeutung erkannt hätte.

Plutarch berichtet ausdrücklich den Auszug der Plebs auf den heiligen Berg. Mit dieser von der Sage bewahrten Begebenheit steht ein epochemachendes Ereigniß der römischen Rechts- und Staatsgeschichte in natürlicher Verbindung. In ihr liegt die erste Spur von dem Uebergange desjenigen Theiles der Bevölkerung Roms, der bis dahin fast rechtslos und doch für die junge Republik in mehrfacher Hinsicht von großer Bedeutung war, in einen rechtlich bestimmten Zustand. Die Zugeständnisse, zu welchen die Aristokratie, Behufs der Versöhnung der Plebs, genöthigt wurde, waren von der höchsten Wichtigkeit für die politische Stellung dieser gegenüber von jener. In der Ernennung von Volkstribunen darf man im Grunde nur die Herstellung eines Organes für die Sicherung der Neuerung sehen, durch welche die bisherigen Rechtsverhältnisse des Adels wesentlich beschränkt wurden. Der Widerstand Coriolan's gegen diese Neuerung steht also weit mehr auf dem Boden einer politischen Meinung, als sein Widerspruch gegen die Bewilligung von Getreide an die durch den Mangel aufgeregte Plebs. Auch würde dieser Zwischenfall keineswegs einen genügenden Grund zur Herstellung des hochwichtigen Institutes der Volkstribunen abgegeben haben. Indem nun Shakspere, trotz seiner Treue an der Quelle in anderer Beziehung, die Auswanderung der Plebs auf den Mons sacer völlig übergeht und die Ernennung der Tribunen mit dem letzten weit untergeordneteren Zwischenfalle in Verbindung bringt, liegt es klar vor Augen, daß es ihm um die Darstellung des ganzen Ereignisses und der einzelnen Individualität Coriolan's in einem politischen Lichte gar nicht zu thun sein konnte. Nicht daß ihn dabei eine bewußte Absicht geleitet hätte. Man sieht nur aus dem Uebergehen dieses Momentes, der selbst in Plutarch's Berichte allein dazu ge-

eignet ist, auf die politisch-historische Bedeutung von Coriolan's Auftreten die Aufmerksamkeit zu leiten, wie wenig sein Sinn darauf gerichtet war, diese Seite des Ereignisses ins Auge zu fassen. Warum er dazu überhaupt nicht kommen konnte, darüber habe ich schon in der Einleitung zu den Römerdramen genug ausgesprochen, um hier von jeder weiteren Ausführung absehen zu können.

So rundet sich denn Shakspere's Darstellung in möglichst genauer Anlehnung an seine Quelle zu einem Gemälde ab, dessen ausschließlicher Mittelpunkt und innerstes Wesen nur in den individual-persönlichen Erscheinungen beruht. Wir erleben bei der unbefangenen Betrachtung dieses Poems immer wieder von Neuem, was an allen Werken Shakspere's als hervorragende Eigenthümlichkeit wahrzunehmen ist. Aus der Aufnahme des Gehaltes seiner Quelle hat sich in seiner Imagination eine Erscheinung ausgeboren und ihn zu der dramatischen Vergegenwärtigung derselben widerstandslos genöthigt. Daß ein tiefblickender und umfassender Scharfsinn, ein unbestechlich sicheres Urtheil neben der Innigkeit des Gemüthes dabei betheiligt gewesen sein muß, daß ferner für den Beschauer und Leser Anschauungen, Belehrungen und Ideen, die nur auf jenem Wege zugänglich scheinen, in dem ausgeführten Poem liegen mögen, wer wollte das leugnen? Und könnten wir uns mit dem Dichter selbst darüber verständigen, so würde er möglicherweise der scharfsinnigen Kritik in der Auffindung eines symbolischen Hintergrundes oder eines leitenden Gedankens von ergründendem Tiefsinn nicht unbedingt Unrecht geben. Aber mit Entschiedenheit würde er wahrscheinlich darauf bestehen, daß ein derartiger Eindruck nicht in seiner Absicht und, dafern er berechtigt sein sollte, allenfalls nur in dem unbewußten Drange des poetischen Bedürfnisses gelegen habe.

Die Tragödie Corolian's fordert uns um so dringender

auf, diesen Standpunkt festzuhalten, als sie sich vor den Meisten, ja fast vor Allen durch ihre außerordentliche Klarheit in der Characteristik auszeichnet. Ohne den geringsten Zwang und in ununterbrochenem Zusammenhange der poetischen Inspiration sind die Gesinnungen und Gemüthszustände mit ihren Motiven vor unseren Augen entfaltet. Nirgends bleiben uns Dunkelheiten und Räthsel übrig. Vielmehr entwickeln sich die Begebenheiten und die damit zusammenhängende Innerlichkeit der handelnden Personen bis an den endlichen Schluß ohne Gewaltsamkeit auf dem natürlichsten Wege. Es ist nicht von geringem Belange, gerade diese Eigenthümlichkeit im Vergleiche mit Shakspere's größten Schöpfungen aus seiner reifsten Periode zu betrachten. Wie weit uns der Dichter in die Kreise des Räthselhaften, oder mindestens des kaum Faßlichen durch seinen Hamlet führt, bedarf kaum der Erinnerung, da es kein Poem giebt, das in ausgedehnterer Weise der Gegenstand der mannichfachsten, oft tiefsinnigsten Betrachtungen und Forschungen gewesen ist. Man hat mit Recht bemerkt, jeder neue Ausleger suche in der Tiefe des Unbegreiflichen und Räthselhaften immer tiefer zu graben, und doch sei, trotz des reichen Schatzes werthvoller Beobachtungen und Enthüllungen, noch Keiner auf den untersten Grund des geheimnißvollen Schachtes gekommen. Wie wenig würde ein gleicher Eifer bei Coriolan angebracht sein, da in ihm die Räthselfragen des Lebens, so tiefsinnig und erschöpfend sie auch behandelt und zur Anschauung gebracht werden, dem einfachsten Verständnisse willig entgegenkommen. Ob der Dichter durch den einschmeichelnden Nebelduft des Mythischsagenhaften in Coriolan's Erscheinung berührt worden sei, dürfen wir nicht fragen noch erörtern. Gewiß ist es aber, daß die hervorragendsten Gestalten in diesem Poem so plastisch, an die Antike erinnernd, abgerundet sind, wie kaum irgend welche in einem anderen Drama. Werden wir auch von dem Dichter,

bei seiner Treue an der Quelle, hier und da an die äußersten Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen geführt — wie bei Coriolan's kriegerischen Ausführungen im I. Acte — so gleitet dennoch die Dichtung mit weit flüchtigeren Schwingen darüber hinweg, als in anderen Dramen. Denn die vorherrschende Neigung Shakspere's nach dieser Richtung hin ist weder in Hamlet, noch in Othello, Lear und Macbeth zu verkennen. Man darf bei diesen großen Dichtungen von einer eigenthümlichen Spannung der Phantasie sprechen. Es wird zwar kaum mit Sicherheit zu behaupten und eher ein Gegenstand des Zweifels sein, ob Shakspere in dieser Beziehung von dem Einflusse Ben Jonson's berührt worden sei. Indessen ist es doch unleugbar, daß, gleichwie dieser es liebte, sich in dem Extreme des Barocken und Bizarren zu bewegen, auch Shakspere sich eine Zeit lang zu dem Außerordentlichen, fast bis zum Abenteuerlich-Gespannten geneigt hat. Nur beherrscht er auch in diesem Gebiete seinen Stoff mit solcher Meisterschaft der Poesie, daß wir wider Willen in diese äußersten Kreise der Anschauung fortgerissen werden. Vielleicht steht auch mit der zu diesem Zwecke erforderlichen Anspannung der Phantasie, des Dichters sowohl als des Beschauers, eine Wahrnehmung an diesen Dichtungen im Zusammenhange, welche nicht selten der Gegenstand von Ausstellungen gewesen ist. Besonders an Hamlet, Lear und Macbeth ist schon wiederholt ein Nachlassen und fast eine Erschlaffung der Handlung gegen das Ende des III. oder im IV. Acte bemerkt und bald mehr, bald minder schonend getadelt worden. Wiewohl ich, namentlich bei Hamlet, den Tadel abzuweisen gesucht habe, ist die Erscheinung an sich selbst dennoch unleugbar. Nur liegt meines Erachtens die Veranlassung der Sache nirgends in dem Ermatten der poetischen Begeisterung, sondern fast ohne Ausnahme in dem Wesen des Stoffes. Selbst die auffallendeste Umstimmung des Tones im III. Acte Macbeth's, in

der man zuweilen nicht mehr als das Resultat der sclavischen Anhänglichkeit Shakspere's an die Chronik hat bemerken wollen, läßt sich durch die Nothwendigkeit, für die Verbindung zweier disparater Stimmungen den Uebergang zu finden, mindestens theilweise erklären und entschuldigen. Finden wir nun in Coriolan keinen ähnlichen Moment und fließt dieses Drama, von seiner Exposition an, über die scharfmarkirte Peripetie bis zur Katastrophe in einem erhabenrauschenden Strome gleichmäßig fort, so liegt auch hier der Grund in dem Stoffe selbst. Die abgeschlossene Einheit desselben bot dem Dichter mit wenigen Ausnahmen — wie z. B. der Dienerscene Act IV. Scene 5 — nicht das Bedürfniß zu ähnlichen Vermittelungen dar, wie in anderen Dramen. Die die Handlung retardirenden Scenen in jenen Dramen sind also nicht Mängel der künstlerischen Ausführung, und der ununterbrochene Fluß der Handlung in diesem Drama ist nicht ein Zeichen größerer Virtuosität. Vielmehr beruht das Eine wie das Andere auf organischen Bedingungen, die überhaupt in Shakspere's Dramen von wesentlichem Belange sind, ohne daß man dabei von bewußtem Fleiß oder angestrengter Bemühung des Dichters reden könnte.

Nach diesen Vorzügen des gegenwärtigen Poems sollte man vermuthen, daß es unter den Shakspere'schen Dramen auch in neuester Zeit eine hervorragende Beliebtheit auf der Bühne haben müsse. Es ist zwar schon 1781 von der Schröder'schen Truppe in Hamburg und — wie ich in W. Oechelhäuser's vortrefflicher Einleitung zu seiner Bühnenbearbeitung lese — 1787 in einer sehr freien Bearbeitung von Dyck auf der Berliner Hofbühne gegeben worden. Um 1847 habe ich es selbst nach einer Bearbeitung von Gutzkow in Dresden aufführen sehen. Auch ist es auf mehreren anderen deutschen Bühnen in verschiedenen Bearbeitungen, unter denen die von Ed. Devrient die ausgezeichnetste sein soll, zur Darstellung gekommen. Doch hat es meines Wissens niemals

in ähnlicher Weise, wie Richard III., Romeo und Julia, Macbeth, Hamlet und andere, ungetheilten Beifall gefunden; weshalb es denn auch nicht wie die genannten Dramen in dem Repertoir irgend einer Bühne recht einheimisch geworden ist. Nach dem competenten Urtheile W. Oechelhäuser's kann der wesentliche Grund kaum in der Schwierigkeit liegen, es den gegenwärtigen Bedürfnissen der Bühne anzupassen. Findet man die erheblichsten derselben in den Kampfscenen des I. Actes, so kann allerdings, wie ich nach eigener Erfahrung weiß, in dem Zusammenziehen und der Abkürzung dieser Theile der Handlung leicht zu viel geschehen. Denn sie sind von wesentlichem und gerade in ihrer großartigen Natur von unentbehrlichem Belange für das Characterbild Coriolan's. Indessen, glaube ich, W. Oechelhäuser hat in seiner kaum erschienenen Bearbeitung auch diese schwierige Aufgabe mit feinem Tact und billiger Schonung des Originals so glücklich gelöst, als es nur möglich ist. Doch trotz der Beseitigung dieser Schwierigkeit bezweifele ich dennoch, daß das Drama in der Gegenwart zu großer Beliebtheit kommen wird. Der Grund davon liegt, meines Erachtens, schon im Allgemeinen in der Herbigkeit des Stoffes. Wiewohl derselbe weniger als mancher andere und namentlich weniger als Hamlet, Gelegenheit zu speculativen Betrachtungen giebt und ausschließlich auf den tiefsten Regungen des Gemüthes beruht, wiewohl sogar die der antiken Welt eigene Ursprünglichkeit des Gemüthes eine hervorragende Rolle darin spielt, so stellen sich doch, in tiefsinnigem Einklange mit der Zeit der Handlung, diese Gemüthserregungen in der ursprünglichen Härte und Schroffheit dar, welche sie in der modernen Welt mehr zum Gegenstand bewundernder Verehrung als herzlicher Theilnahme machen. Wenn ich nicht irre, kommt dazu noch ein besonderer Umstand, der in der Stimmung der Gegenwart liegt. Wird, wie es üblich ist, der eigentliche Sinn des Dramas in dem

Conflicte der aristokratischen Starrheit gegenüber berechtigten demokratischen Forderungen gesehen, so liegt die Berührung von Parteifragen der Gegenwart und die Beurtheilung des Ganzen nach Parteiansichten auf natürlichem Wege nahe. Es versteht sich von selbst, daß hier nicht von einer wissenschaftlich-erleuchteten und unbefangenen Kritik die Rede sein kann. Auch ist diese für den allgemeinen Geschmack des Publikums und die Entscheidung über die Beliebtheit eines Theaterstückes nicht maaßgebend. Daß aber selbst die Kritik der allgemeinen Anschauung des vorliegenden Stoffes nach dieser Richtung hin Vorschub leistet, darf ich wenigstens in so weit überzeugt sein, als selbst von namhaften Auslegern Shakspere's die Individualität Coriolan's als der Typus der aristokratischen Anmaaßung und Ueberhebung bezeichnet wird. Habe ich ihn doch schon einen Erzjunker nennen hören. Mit dem Gebrauche dieses Sobriquets, das wie alle derartige Benennungen im Grunde nur eine Aushülfe ist, um einen dunkeln und nebelhaften Begriff auf bequeme Weise in ein Wort zu fassen, fällt man eben in den üblichen Fehler, das Urtheil über Shakspere's Dramen nach Anschauungen und Meinungen der Gegenwart zu bemessen. So wie man dabei vergißt, welche Gesinnungen und Ueberzeugungen dem Dichter nach Maaßgabe seiner Zeit und der ihn umgebenden Verhältnisse, zugänglich sein konnten, so ist überhaupt auf diesem Wege ein unbefangenes und vorurtheilsfreies Urtheil nicht zu finden. Ich will nicht wiederholen, was ich in dieser Hinsicht an mehreren Stellen schon ausgesprochen habe. Nur wünschte ich, daß man sich der Unbefangenheit der Shakspere'schen Zeit in der Anschauung und Beurtheilung von principiellen Standesunterschieden in so weit erinnerte, als es nöthig ist, um die Objectivität des Dichters in dieser Beziehung, wie hinsichtlich aller Lebensverhältnisse richtig aufzufassen. Er würde die poetische Gerechtigkeit, mit welcher er gerade in

diesem Drama das Recht und Unrecht der einen Seite gegen die andere meisterhaft abgewogen hat, nicht haben ausüben können, wenn er nach persönlicher Neigung und Meinung den einen im Widerstreit begriffenen Theil der handelnden Personen mit vorherrschender Vorliebe und den andern mit sichtlicher Mißgunst behandelt hätte.

So beruht es denn auch nur auf einem Mißverständnisse, wenn man dieses Drama besonders anzuziehen liebt, um ihm den Vorwurf einer einseitigen aristokratischen Gesinnung zu machen. Man will namentlich in seiner Darstellung der Massen des untergeordneten Volkes die Geringschätzung desselben erkennen. Es gehört nicht hierher zu ermitteln, ob Plutarch's Schilderung der untergeordneten Volksklassen dem Bilde entspricht, das wir uns aus den traditionellen Ueberlieferungen von der Plebs, im dritten Jahrhundert nach Erbauung der Stadt, machen dürfen. Auch die Patrizier damaliger Zeit dürfen wir uns mit einiger historischer Kritik anders denken, als sie uns Plutarch geschildert hat. Aber Shakspere war weder berufen noch im Stande, bei der Auffassung und Darstellung von Beiden seiner Quelle das Vertrauen zu versagen. Wie wollte man ihm also den Vorwurf einer persönlichen Neigung oder Abneigung machen, indem er dieser mit der größten Treue folgte? Und in der That finden wir alle einzelnen Züge der Feigheit, Unzuverlässigkeit, der characterlosen Unselbständigkeit und Gemeinheit, welche wir an Shakspere's Plebejern wahrnehmen, in Plutarch vorgezeichnet. Was er diesem Bilde hinzugefügt hat, besteht allenfalls in einem Anfluge von Mutterwitz und primitiver, aber auch roher Gemüthlichkeit. Denn ohne diese beiher laufenden Eigenschaften würde unter Anderem die Fabel des Menenius von dem Bauche keine Wirkung haben ausüben können. Auch die plebejische Bosheit und Ränkesucht der Tribunen hat Shakspere nicht erfunden, sondern genau seiner Quelle nach-

gezeichnet. Nur das könnte ihm von dem Parteistandpunkte aus zum Vorwurf gemacht werden, daß er ein Lebensbild von treffender Naturwahrheit für seine Zeit, unsere Gegenwart und alle Zukunft aufgestellt hat. Bei der leidenschaftlichen Vertheidigung der Meinung für Volkssouveränität und Mündigkeit des Volkes ist es freilich empfindlich, wenn der intuitive Genius des Dichters die Massen des Volkes, der Natur getreu, von denjenigen Eigenschaften entblößt darstellt, auf denen allein die Berechtigung zur Verwirklichung dieser ideologischen Träume beruhen könnte. Die Anstellung solcher Betrachtungen ist indessen von einem Theaterpublikum, das in seiner Mehrheit von der Zeitstimmung beherrscht wird, nicht zu erwarten. Daher dürfen wir uns darauf gefaßt machen, daß die tiefsinnig poetische Wahrheit dieses dramatischen Gemäldes in heutigen Tagen, mindestens auf einen Theil der Beschauer, mehr einen verletzenden als einen beifälligen Eindruck machen wird.

Das Mißverständniß typischer Figuren und der tendenziösen Darstellung politischer Zustände muß sich für Jeden leicht lösen, der das Eine wie das Andere mit derselben Unbefangenheit der Objectivität betrachtet, mit welcher der Dichter dieses Gemälde aufgefaßt und ausgeführt hat. Ich höre oft davon sprechen, daß die Gestalten Shakspere's einen gemischten Character haben. Namentlich sucht der eine oder andere Ausleger auf diesem Wege die Erklärung für Dunkelheiten und Widersprüche in dem Character Macbeth's und der Lady Macbeth zu finden. Der Natur der Sache nach muß das innerliche Motiv tragischer Personen überall in der eigenthümlichen Mischung mannichfaltiger Eigenschaften liegen. Und Shakspere ist eben bei allen seinen Gestalten besonders stark in der Darstellung einer kleinen Welt, eines Mikrokosmos, in dem sich Elemente und Eigenschaften von scheinbar widersprechender Art begegnen und in feindlicher Weise einander

durchkreuzen. So sehr auch vom Standpunkte des Sprachgebrauches meiner Anschauung von dem Unterschiede zwischen Character und Gesinnung widersprochen wird, so finde ich ihn dennoch überall thatsächlich begründet. Vor Allem wird es sich schwer leugnen lassen, daß der ursprüngliche Character des Menschen von Haus aus nicht in positiven Eigenschaften, sondern in Anlagen besteht, deren Entwickelung und Ausbildung von vornherein nicht für eine ausgemachte Sache gelten kann, sondern von dem individuellen Willen abhängt, der wiederum nicht von absoluter Freiheit, sondern in den zeitlichen Schranken von Verhältnissen, Umständen, Umgebungen und anderen positiven Aeußerlichkeiten gebunden ist, und daher bald mehr, bald weniger von diesen beeinflußt wird. Nun weiß ich aber für das Resultat des Weges, den der Wille unter diesem Einflusse nimmt, keine andere Benennung als die der Gesinnung zu finden. Kein ernster Mann wird behaupten wollen, daß diese Gesinnung von den ursprünglichen Anlagen des Characters unabhängig sein und gewissermaaßen eine für sich bestehende Macht bilden könne. Vielmehr kann sie nur in der engsten Verbindung mit diesen Anlagen sich ausbilden und gestalten, und daher keine derselben völlig aufheben und vernichten, wohl aber unter dem Einflusse äußerer Umstände ihnen einen Weg der Ausbildung und Entwickelung anweisen, der ihrer ursprünglichen Bestimmung widerspricht und sie dadurch zu Eigenschaften völlig entgegengesetzter Natur gestaltet. Damit stimmt selbst der Sprachgebrauch weit mehr überein, als es den Gegnern meiner Anschauungsweise scheint. Wenn wir von einem Manne von Character oder überhaupt von einem ausgeprägten Character sprechen, so können wir, bei einiger Klarheit des Urtheils, darunter nur eine Individualität verstehen, deren natürliche Gemüthsanlagen sich, ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß, harmonisch ausgebildet haben, mit anderen Worten, bei der

Character und Gesinnung so sehr im Gleichgewichte stehen, daß diese unter den äußeren Einflüssen mit den ursprünglichen Forderungen und Bedürfnissen jenes nicht leicht in Conflict gerathen kann. Daher verbinden wir auch mit dieser Benennung, wollend oder nicht wollend, die Vorstellung von der Kraft und Fähigkeit, dem Einflusse der äußeren Einwirkung nicht blos zu widerstehen, sondern sie sogar zu beherrschen. Dagegen liegt der allerdings vom Sprachgebrauche geheiligten Gewohnheit, von leidenschaftlichen, ehrgeizigen, herrschsüchtigen oder auf andere Weise excedirenden Characteren zu sprechen, immer nur die Verwechselung des Gewordenen mit dem ursprünglich Positiven, d. h. der Gesinnung mit dem Character zu Grunde. Auch bedarf es nur einer unbefangenen und von dem Vorurtheile der Gewohnheit befreiten Betrachtung aller dramatischen und besonders tragischen Gestalten Shakspere's, um sich davon zu überzeugen, daß seinem intuitiven Ingenium dieser Unterschied, wenn auch unbewußter Weise, tief eingeprägt ist. Auf ihm beruht bei seinen Tragödien wesentlich das Verhängniß. Es besteht eben überall in der gebietenden Gewalt und Nothwendigkeit des Unterganges einer Individualität, bei welcher die erhabensten Elemente des Characters oder Naturells in der mannichfaltigsten Weise gemischt und verbunden sind, aber unter dem Drucke äußerer Einwirkungen durch die zur Leidenschaft gesteigerte Gesinnung in unversöhnlichen Widerspruch und Kampf gerathen.

Wiewohl dieß von allen großen Gestalten in Shakspere's Tragödien, wie von Lear, Macbeth, Othello, Hamlet u. A. gilt, liegt die Anschauung dieses Verhältnisses in seiner genetischen Gestaltung nicht überall so klar und unverhüllt vor unseren Blicken, wie in Coriolanus. Allerdings fand Shakspere in dem Berichte Plutarch's die Linien, unter welchen dieses großartige Gemälde darzustellen war, schon vorgezeichnet. Nach meinem beschränkten Wissen sind kaum in einer anderen

Biographie Plutarch's die Bedingungen von äußeren Umständen in Erziehung, Jugenderlebnissen, Abstammung, persönlichen Umgebungen und Zeitereignissen, unter welchen die Eigenschaften Coriolan's sich ausgebildet haben, mit gleicher Klarheit vor unseren Augen ausgebreitet, als in dieser. Man hat wohl Recht, wenn man behauptet, Shakspere habe in dieser Hinsicht seiner Quelle Alles zu danken. Aber man soll deshalb doch nicht übersehen, mit welcher tiefsinnig poetischen Intuition er dieselbe gehandhabt und ein Bild von selbständiger Originalität geschaffen hat. Plutarch sagt im Beginne seines Berichtes (§ 1): „Die Stärke und Festigkeit von Coriolan's Seele in allen Dingen erzeugte zwar jene feurigen und werkthätigen Triebe zu rühmlichen Unternehmungen, auf der anderen Seite aber machte sie ihn, da er sich einer ausschweifenden Hitze und dem unbeweglichsten Starrsinn überließ, unleidlich und zum Umgange mit anderen Menschen ungeschickt, so daß selbst die, welche seine Gleichgültigkeit gegen Vergnügen, Beschwerlichkeiten und Reichthümer bewunderten, und sie mit den Namen Enthaltsamkeit, Gerechtigkeit und männliche Stärke belegten, ihn dagegen bei politischen Verhandlungen als einen gehässigen, widrigen und gebieterischen Menschen nicht ausstehen konnten."*) Auch in der Parallele zwischen Coriolan und Alcibiades hebt Plutarch die Unbeugsamkeit, Härte und Unliebenswürdigkeit Jenes gegenüber der Versöhnlichkeit, Nachgiebigkeit und Geschmeidigkeit Dieses hervor. So anmuthend auch diese Characteristik Plutarch's nach den allgemeinen Umrissen scheint und so gewiß auch Shakspere dieselbe nicht durchaus umgestaltet hat, ist der Erscheinung Coriolan's dennoch eine andere Färbung von wichtiger Bedeutung in dem Drama gegeben. Allerdings

*) Uebersetzung der Biographien des Plutarch von J. F. S. Kaltwasser. Wien und Prag 1805. Th. II. 395.

ist Coriolan wegen seines starren Widerspruches, selbst gegen gerechte Forderungen der unteren Volksklassen, von diesen gehaßt. Aber selbst nach den heftigsten Ausbrüchen seines Zornes gegen diejenigen Mitglieder derselben, die zum Kriegsheere gehörten, sind diese wieder bereit, ihm in den Kampf zu folgen. Selbst die Scenen der Candidatur dürfen nicht nach den Schilderungen der Tribunen von Coriolan's Benehmen aufgefaßt werden. Es liegt in ihnen ein Zug primitiv-treuherziger Gemüthlichkeit von der einen wie von der anderen Seite, wodurch Coriolan die Stimmen des Volkes wirklich gewonnen hat, ohne doch die üblichen Formen genau erfüllt zu haben. Das ist aber noch lange nicht hinreichend, um zu erkennen, daß nach Shakspere's Anschauung Coriolan keineswegs, wie ihn Plutarch schildert, zum Umgang mit Anderen ungeschickt und als ein gehässiger und widriger Mensch unausstehlich gewesen sei. Bei allen seinen näheren Umgebungen ist er beliebt. Vor allem Anderen gehört in dieser Beziehung die Gestalt des Menenius Agrippa zu den meisterhaftesten Schöpfungen Shakspere's. Er fand dafür im Ganzen nur wenige Andeutungen in seiner Quelle. Daher kann diese Erscheinung für sein unbeschränktes Eigenthum gelten und es ist undenkbar, daß sie nicht aus einem unabweislichen poetischen Drange und Bedürfniß entstanden sei. Gewiß wird mindestens durch diese Persönlichkeit, in welcher eine behagliche und tiefe Gemüthlichkeit die ausschließliche Herrschaft über Sein und Handeln führt, indem sie an Coriolan mit der rührenden Innigkeit einer väterlichen Freundschaft hängt, der verletzende Eindruck von dessen Härte und Unbeugsamkeit wesentlich gemildert. Auch steht dieser Wink über eine Seite in Coriolan's Wesen, wodurch ihm die Gemüther seiner Genossen verbunden werden, nicht allein. Die Feldherren Titus Lartius und Cominius zeigen ebenfalls, neben ihrer Verehrung seiner kriegerischen Tugenden, eine gemüthlich innige Anhänglichkeit. Wenn auch

die Liebe der Mutter Volumnia für einseitig und parteiisch gehalten werden sollte, so gehört sie doch auch dem Bereiche des Gemüthes an, und jedenfalls liegt in der stillen und schüchternen Liebe Virginia's um so mehr ein Beitrag zum Beweise von einer liebenswerthen Seite Coriolan's, als sie in ihm, nicht wie die Mutter, nur den Helden verehrt, sondern den Gatten innig liebt. Auch hat Shakspere zur Gewinnung unserer gemüthlichen Sympathie für Coriolan jeden kleinen Zug seiner Quelle treulich benutzt. Daß er seinen Antheil an der Beute verschmäht und dagegen für einen Mann aus Corioli, der ihm Gastfreundschaft erwiesen hat, Fürbitte einlegt, daß er ferner jedes öffentliche Lob abwehrt, sind offenbar Zeichen von tiefer Gemüthlichkeit.

Niemand wird aristokratische Gesinnungen im Allgemeinen für unvereinbar halten mit einem tiefen Gemüth. Allein es kann zweifelhaft sein, ob die leidenschaftlichen Ausbrüche Coriolan's gegen die untergeordneten Volksklassen nicht als Symptome eines verhärteten Gemüthes angesehen werden dürften. Ich glaube in der Erörterung dieser Frage nicht zu irren, wenn ich im Sinne des Dichters für diese Starrheit und Härte die Motive nicht ausschließlich in der exclusiven aristokratischen Gesinnung Coriolan's suche. Mindestens scheint es nicht ohne Bedeutung noch zufällig, daß Shakspere Vieles übergeht, was Plutarch als Attribute von Coriolan's aristokratischer Stellung besonders hervorhebt. Er gedenkt ausdrücklich der Abstammung desselben von dem alten Königsgeschlechte der Marcier. Wie hätte es Shakspere dienstbar sein können, an diesen Umstand hochfahrende und ruhmredige Auslassungen seines Helden anzuknüpfen, wenn es ihm darum zu thun gewesen wäre, in ihm nur den verblendeten Aristokraten zu schildern, der auf die, durch Abstammung und Herkommen, ihm unverdienter Weise zukommende Ehrenstellung hochmüthig pocht. Dagegen geht dem Dichter nichts verloren, was Coriolan,

ohne eine Spur junkerhafter Gesinnung, in dem Lichte eines Aristokraten von reinerer Bedeutung schildert. Coriolan's heldenhafte Ausführungen von frühester Jugend an werden, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung wie bei Plutarch, doch aber mit genügendem Nachdruck erwähnt, um in ihm einen Aristokraten erkennen zu lassen, der nicht mit dünkelhafter Ueberhebung nur seiner Rechte, sondern in weit höherem Maaße seiner Verpflichtung, der Beste unter seines Gleichen zu sein, eingedenk ist. Es wird sich freilich in der Folge fragen, ob diese Ausführungen nicht mehr die Kinder eines ungebändigten aristokratischen Stolzes als einer aufopfernden Vaterlandsliebe sind. Vor der Hand haben wir darauf mehr zu achten, daß die leidenschaftlichen Ausbrüche Coriolan's der Sache nach die Folge sind von einem durch gemeine und verächtliche Gesinnungen empörten Gemüth. Hier zeigt sich eben das poetische Bedürfniß des Dichters in der Darstellung der Plebejer als eines gesinnungslosen, wankelmüthigen, feigen und meuterischen Haufens. Nicht die Geringschätzung Shakspere's gegen das gemeine Volk, sondern die Nothwendigkeit, das Gemeine, im Gegensatze zu edlen Gefühlen, in das schärfste Licht zu stellen, führte hier seine Feder. Denn alle Vorwürfe Coriolan's gegen die verächtlichen Gesinnungen sind an sich selbst nicht ungegründet, und es sollte schwer sein, die plebejischen Ränke gemeiner Seelen in einem helleren und lebenswärmeren Bilde darzustellen, als es Shakspere in der Schilderung der Tribunen gelungen ist. Wie aber auch die sittliche Entrüstung Coriolan's gegen diese Gesinnungen an sich selbst für berechtigt gelten kann, so ist er dennoch im Unrecht, mit seinem leidenschaftlichen Jähzorn. Auch hierin wich Shakspere nicht geradezu von seiner Quelle ab; denn die heftige Gemüthsart Coriolan's wird von Plutarch genügend betont. Doch ist im Verlaufe des Drama's dieses Motiv der Handlungsweise Coriolan's weit schärfer hervorgehoben, als im

Berichte Plutarch's. Alle Aeußerungen desselben bei seinem ersten Auftreten tragen den Stempel des maaßlosen Jähzornes. Seine Feindschaft gegen Aufidius hat neben dem Gefühle des, durch einen Nebenbuhler in kriegerischer Tapferkeit, gekränkten Ehrgeizes die Färbung des leidenschaftlich-zornigen Hasses. Eben so ist seine fast übermenschliche Tapferkeit überall das Werk eines unbändigen Zornes. Es ist nichts Neues, das Wesen eines bewunderungswürdigen Helden unter dem poetischen Lichte eines gewaltigen Zornes darzustellen. „Sing', unsterbliche Muse, den Zorn des Peleiden Achilles". So beginnt Homer's Iliade, und durch das ganze Gedicht geht das zornmuthige Wesen des Helden als wesentliches Motiv der Begebenheiten durch. Auch der Trotz, in den dieses Wesen umschlägt, findet sich bei ihm in eben so natürlicher Weise, wie bei Coriolan. Nur daß er in der Iliade voransteht, während er in diesem Drama, als Folge der äußeren Einwirkungen auf Coriolan's Gemüth, zu dessen Verhängniß wird und die Katastrophe unvermeidlich macht.

So ist denn Coriolan, wie alle tragischen Gestalten, eine Erscheinung gemischter Eigenschaften und Gesinnungen, die einander schroff zu widersprechen scheinen und doch eng unter einander verbunden sind: ein tiefes Gemüth, ausgestattet von der Natur mit der Empfänglichkeit für die edelsten Eindrücke, eine Persönlichkeit, ausgerüstet mit einer Ueberfülle von Kraft und Heldenmuth, die des Todes und der Wunden spottet, und dem gegenüber die machtlose Schwäche gegen den überwältigenden Einfluß der leidenschaftlichen Gesinnung in jähzorniger Uebereilung. Die alte Erfahrnng wiederholt sich, nach welcher edle und kräftige Naturen von überreizter Heftigkeit, dem Niedrigen und Gemeinen stets abgeneigt bleiben, und doch in das Verbrechen verfallen können. Doch in wenigen Fällen liegt der organische Zusammenhang dieses Umsturzes des Characters, von seiner ursprünglichen Bestimmung an, bis

zu dem entgegengesetzten Ende, so klar vor unseren Augen, als in diesem poetischen Gemälde.

Von dem überwiegenden Einflusse, den die Mutter Volumnia auf das ganze Wesen ihres Sohnes hat, erzählt uns Plutarch genug, um uns anschaulich zu machen, warum der Dichter ihn gerade so dargestellt hat, wie sein Bild vor uns liegt. Die Freude der Mutter an den heldenmäßigen Ausführungen des Sohnes, als er fast noch im Knabenalter stand, ihre Geringschätzung von Gefahren, Wunden und Tod für ihn, wenn er nur den Ruhm eines Helden gewinnt, geht aus Plutarch's Schilderung lebhaft hervor und ist von Shakspere getreu nachgezeichnet. Von dem innigen Zusammenhange Coriolan's mit ihr hat Shakspere Nichts an den Berichten seiner Quelle verwischt oder unbenutzt gelassen. Wir dürfen uns nicht wundern über die Verbindung des kriegerisch-kräftigen Mannes mit einer Gattin von scheuem, fast furchtsamem Wesen. Die Zurückgezogenheit Virginia's in die Stille ihres Gemüthes ist wunderschön ausgedrückt in den Worten Coriolan's „Mein süßes Schweigen." Er fand also in dieser Individualität, die auf den ersten Anblick von der seinigen weit abzuliegen scheint, seine volle Befriedigung. Doch ist es nicht undenkbar, daß er bei der Wahl dieses süß geheimnißvollen Wesens eben so sehr dem Einflusse der Mutter gefolgt war, als er nur von ihr Lob und Anerkennung seiner Heldenthaten annahm. Daß ich das Wesen Virginia's als geheimnißvoll bezeichne, wird man mir nicht zum Vorwurf machen, wenn man sich des hellaufflammenden Heldensinnes dieser stillen Natur vor dem Zelte ihres Gatten erinnert.

Bei dem Allen ist indessen das Bild Volumnia's in seiner großartigen Ausführung das unbeschränkteste Eigenthum Shakspere's. Betrachtet man die Vorliebe, mit welcher die Linien dieser lebensvollen Zeichnung gezogen sind, so darf man fühlen, mit welcher Innigkeit sich der Dichter in die Anschauung

dieſer Heldenmutter vertieft hat. Vielleicht, daß ihm aus ſeiner jugendlichen Schulzeit Erinnerungen an ähnliche heldenmäßige Frauengeſtalten, deren die mythiſche Geſchichte Rom's mehrere aufzuweiſen hat, zu Hülfe kam. Doch, wie dem auch ſei, die Geſtalt Volumnia's iſt ſo hervorragend, daß ſie, der Erſcheinung nach, an dem tragiſchen Verhängniſſe des Sohnes handelnd und leidend, einen weſentlichen Antheil hat, wenngleich ſie ſelbſt in die Kataſtrophe Coriolan's für die Perſon nicht mit verwickelt iſt. Es iſt vielmehr dem Gefühle des Beſchauers überlaſſen, mit dem gewaltſamen Tode Coriolan's auch ihre Exiſtenz vernichtet zu ſehen. Warum aber die Nemeſis auch ſie ergreifen mußte, können wir aus einer Stelle im Plutarch und einem ſcheinbar unbedeutenden Beiwerke in dem Drama abnehmen.

Plutarch ſchreibt im Eingange ſeiner Biographie: „Cajus Marcius, deſſen Leben wir jetzt beſchreiben, wurde nach dem frühen Verluſte ſeines Vaters von ſeiner verwittweten Mutter auferzogen, und bewies, daß der Waiſenſtand, mit ſo vielen Uebeln er auch ſonſt umringt ſein mag, doch Niemanden zum Hinderniſſe gereiche, ein rechtſchaffener, vor Vielen ausgezeichneter Mann zu werden; daß alſo die Beſchuldigung nichtswürdiger Leute, er mache durch Verwahrloſung unglücklich, ganz falſch und grundlos ſei. Allein eben dieſer Mann dient auch zum Beweiſe für die, welche behaupten, daß die edelſte, die beſte Anlage, wenn es ihr an Ausbildung fehlt, wie ein fruchtbarer Boden, dem nicht die gehörige Cultur zu Theil wird, mit dem Guten zugleich auch viel Böſes hervorbringe."

Was Plutarch hier mit feinem Inſtinct bemerkt und ausgeſprochen, hat Shakſpere weit tiefſinniger und mit weit eindringenderer Intuition erfaßt und ausgeführt. Denn nach ihm war Coriolan, wie wir geſehen haben, nicht, wie Plutarch weiter ſagt, unleidlich und zum Umgange mit anderen Menſchen ungeſchickt, er war nicht überall als ein gehäſſiger,

widriger und gebieterischer Mensch unausstehlich. Wohl aber wurde ihm, bei der ursprünglichen Tiefe des Gemüthes, der Mangel an der Kraft des Willens, durch den er seine ausschweifende Heftigkeit hätte beherrschen können, zum Verhängniß. Und wie natürlich ist es, daß die liebende Mutter jenes unberührt zu pflegen und zu erhalten vermochte, während ihre eigene, weibliche Verblendung für die Anlagen eines großartigen Heldensinnes sie unfähig machte, die Kraft des Willens, die doch ebenfalls in dem primitiven Wesen Coriolan's als Anlage begründet war, in ihre richtige Bahn zu lenken. Hier ist es nun eben auf eine merkwürdige Weise einschlagend, was Valeria von dem kindischen Zorne, mit welchem der kleine Marcius einen Schmetterling verfolgt und ihn dann voller Wuth zerrissen habe, mit der Genugthuung, den Vater darin wiederzuerkennen, an Volumnia erzählt. Wir stehen hier wiederum der Räthselfrage gegenüber, wie weit bei Shakspere die tief eindringende Reflexion, oder an ihrer Stelle eine allumfassende Macht der poetischen Intuition, thätig gewesen sei, und müssen uns schweigend der Unlösbarkeit derselben unterwerfen. Was aber auch die Quelle dieses einen Pinselstriches in dem großen Gemälde sein mag, er verbreitet unfehlbar ein helles Licht über die Erscheinung. Wir sehen den Helden des Stückes als Knaben vor uns und finden ohne Beschwerde die natürliche Verbindung seines kindischen Gebahrens mit seiner Haltung als Mann. Dagegen hören wir und sollen wir Nichts hören von der Disciplin, durch welche dieser kindische Zorn dem männlichen Willen unterworfen worden. Die Tribunen rechnen auch mit heimtückischer Arglist auf diesen Mangel in Coriolan's Wesen. Die Versöhnung lag für den Moment nahe, nachdem der Zorn Coriolan's durch Menenius und vorzugsweise durch die Mutter so weit beschwichtigt war, daß er sich der Volksversammlung stellte. Aber sein innerstes Wesen machte ihn unfähig gegenüber dem

arglistigen Vorwurf des Verraths von Seiten der Tribunen die Leidenschaft zu beherrschen, und so war denn der Umsturz desselben geboten, ohne daß wir im Stande sind, ihm unsere Theilnahme zu entziehen. Die ganze, nur subsidiarisch eingreifende Intrigue der Tribunen ist um so feiner angelegt, als Niemand mehr, als sie, das Wesen Coriolan's durchschaut. Sie haben nicht Unrecht mit der Behauptung, daß Coriolan's Motiv bei Allem, was er zum Ruhme Roms verrichtet, nicht die Liebe zum Vaterlande sei, sondern nur der Wunsch, den Beifall der Mutter zu gewinnen. Und nach der ganzen Erscheinung ist es natürlich und allen Prämissen entsprechend, daß sich die Liebe zum Vaterlande, die in Volumnia unzweifelhaft lebt, auf den Sohn nicht vererben konnte. Bei der Stellung, welche der Mann, und besonders der leidenschaftlich-erregbare, kräftige Mann, in der Welt einnimmt, ist die gemüthlich instinctive Anhänglichkeit, mit welcher eine hochbegabte Frau von dem wärmsten Patriotismus durchdrungen scheinen mag, nicht hinreichend. Was an entsagender Selbstverleugnung und Opferwilligkeit von den kalten und unerbittlichen Bedingungen des Lebens, in dem Verhältnisse der Person zu dem Vaterlande, gefordert werden muß, mag von der Frau in ihrer natürlichen Vocation des Duldens und Leidens auf instinctivem Wege leicht gewährt werden. Bei dem Berufe zu selbstständiger Handlung und Thätigkeit der männlichen Individualität liegt dagegen gerade in dieser Beziehung eine weit schwerere Forderung an die Kraft des Willens. Man schaue doch der Gesinnung der vielen und lauten Schreier der patriotischen Begeisterung unserer Tage für ein großes deutsches Vaterland auf den Grund, und man wird nur wenige finden, die fähig sind, den harten und schweren Bedingungen dieses erhabenen Zieles ihre Meinung, Eigenliebe, Phantasien und Leidenschaften aufzuopfern. War nun von der mütterlichen Erziehung, trotz aller großen Eigenschaften der Frau,

welche sie leitete, in Coriolan's Wesen, an der Stelle dieser entscheidenden Kraft, mehr ein capriziöser Eigenwille erhalten und gewahrt worden, so lag darin auch die Unfähigkeit, bei den schweren Forderungen des öffentlichen Lebens, die Erregung eines leidenschaftlich-jähzornigen Gemüthes zu beherrschen und ihnen den persönlichen Drang desselben zum Opfer zu bringen. Die Stellung Coriolan's zu der Welt, die ihn umgab, erklärt sich also vollständig auf theoretischem Wege. Doch hat auch der Dichter Alles gethan, um ihn uns in diesem Lichte anschauen zu lassen. Von Anfang an handelt es sich bei den Forderungen, denen Coriolan mit Heftigkeit widerspricht, um die Bewahrung des Vaterlandes vor gefährlichem Hader, und die Frage wird immer brennender mit jedem Fortschritte der Handlung. Bei kaltem Blute muß unsere Empfindung bei dem in Verbannung verwandelten Todesurtheile gegen Coriolan getheilt sein zwischen der Theilnahme für seine Person und der Ueberzeugung, daß die Aufopferung desselben an die Aufregung der Plebejer die unerläßliche Bedingung zur Vermeidung eines blutigen Bürgerkrieges von kaum zweifelhaftem Ausgange war. Und wo, so dürfen wir fragen, ist eine Spur von Vaterlandsliebe in ihm, als er sich mit dem Feinde Roms verbindet, nicht, wie man geglaubt hat, um seine Vaterstadt von der Willkürherrschaft der verhaßten Plebejer zu befreien, sondern um an ihr und allen ihren Bürgern Rache zu nehmen für die ihm angethane Beleidigung? Hätte nur jenes in seiner Absicht gelegen, wie würde er dann im Stande gewesen sein, seinen ehemaligen Feldherrn, den er früher verehrte, und noch mehr seinen alten Freund, Menenius, den er von Jugend an geliebt hatte, mit unbarmherziger Kälte zurückzuweisen? Welche Bande ihn auch früher in loser und unbewußter Weise an die äußeren Umgebungen seiner Geburt gefesselt haben mochten, sie mußten in dem rachedürstigen Trotze, der an die Stelle seines Jähzornes ge-

treten war, völlig zerrissen sein. Und doch lebte in seinem Inneren das tiefe Gemüth, mit dem ihn die Natur ausgestattet hatte, in größerer Stärke, als er sich dessen bewußt war. Deshalb konnte auch nur die Mutter, die allein im Besitze des Schlüssels zu demselben war, die verhängnißvolle Entscheidung herbeiführen. Ob und wie sich der Dichter der tiefsinnig tragischen Bedeutung dieser Wendung bewußt war, sollten wir bei der Erhabenheit, mit der diese Scene ausgeführt ist, kaum fragen dürfen. Wie dem aber auch sei, gewiß giebt es wenige poetische Erscheinungen, in welchen der tiefe Sinn des tragischen Schicksales bis zur Katastrophe vollendeter aufgefaßt und durchgeführt ist. Die äußeren Umstände verbinden sich mit dem Wollen und Handeln des tragischen Helden, um ihn unter unserer Theilnahme in Furcht und Mitleid zum Untergange zu führen. Wir könnten mit demselben Rechte sagen: das Verhängniß Corolian's entscheidet sich in unerbittlicher Weise, als sein primitiver Character, im Conflicte mit seiner leidenschaftlichen Gesinnung, sein unveräußerliches Recht vindicirt.

Drittes Buch.

W. Shakspere's Heinrich VIII.

und die Dramen:

Troilus und Cressida. Maaß für Maaß. Timon von Athen. Pericles.

Heinrich VIII. Troilus und Cressida. Maaß für Maaß. Timon von Athen. Pericles.

1. Heinrich VIII.

P. P.

Die Zusammenstellung der fünf Dramen, welche den Titel dieses Buches bilden, bedarf, wie es scheint, einer besonderen Erklärung. Weder in zeitlicher noch in stofflicher Hinsicht wird man sie für eng verbunden halten können. Namentlich ist wahrscheinlich Heinrich VIII., den wir zuerst besprechen wollen, am spätesten unter allen anderen entstanden. Auch vermag ich für meine Anordnung in dieser Hinsicht kaum etwas Anderes zur Vertheidigung anzuführen, als die schon von Haus aus beobachtete Gewohnheit, die Historien eines bestimmten Zeitraumes vor allen anderen vorauszunehmen. Ueberdieß schließt sich Heinrich VIII. in Bezug auf Versification und Styl genau an die späteren Römerdramen an. Habe ich mir nun schon bei dem zusammenhängenden Besprechen dieser eine Abweichung von der chronologischen Ordnung erlauben müssen, so wollen Sie und andere Leser auch hier dieselbe nachsehen. Bei dem Allen ist doch an den fünf genannten Stücken eine bestimmte Verwandtschaft in der Stimmung des Dichters, aus welcher sie hervorgegangen sind, zu

bemerken. Schon bei den Römerdramen und besonders bei Antonius und Cleopatra, sowie bei Coriolan, kam es zur Sprache, ob nicht der Dichter bei der Aufgabe, welche er sich gestellt hatte, und ihrer Ausführung in überwiegenderer Weise als früher durch die Eigenthümlichkeit der Charactere gefesselt worden sei. In diesen Stücken springt dieß noch mehr in die Augen. Bei Heinrich VIII., der, wie wir sehen werden, nur von dem Standpunkte eines Gelegenheitsstückes zu würdigen ist, konnte selbstverständlich weit weniger, als irgendwo anders, ein prägnanter Stoff zu erwarten sein. Auch bei Troilus und Cressida ist es kaum zu vermuthen, daß Shakspere's Gemüth von dem Stoffe in gleichwarmer Weise ergriffen worden, wie bei den Dramen seiner früheren Periode und den großen Tragödien der späteren Jahre. Eine tiefsinnig speculative Betrachtung und Ausführung der Charactere springt mehr in die Augen, als die unwillkürliche Hingebung an gemüthliche Anschauungen und Darstellungen, wenngleich in diesen Stücken noch immer an die Einwirkung einer, in der Imagination des Dichters, harmonisch ausgebildeten Erscheinung zu glauben ist. In den Dramen Timon von Athen und Perikles wird dieser Glaube mehr abgeschwächt. Beide sind nicht das ungetheilte Eigenthum Shakspere's. Man kann bei ihnen nicht daran zweifeln, daß nur einzelne Charaktererscheinungen ihm eine lebhafte Theilnahme abgewonnen haben.

Man spricht von einer periodischen Verstimmung Shakspere's, um die hier zusammengestellten Dramen zu erklären. Ich mag dem nicht zuwider sein; doch auch nicht versuchen, mit persönlicher Empfindung oder Anschauung in die Tiefen des vielgestalteten Gemüthes Shakspere's erklärend einzudringen. Nur so viel ist gewiß, daß alle diese Dramen den fascinirenden Eindruck anderer auf unser Gemüth nicht auszuüben vermögen. Sie bilden vielmehr eine Gruppe von Bildern und

Anschauungen, die uns in menschliche Erlebnisse und Verirrungen von eigenthümlicher und nicht überall ansprechender Art einführen. Shakspere's Ingenium steigt in denselben mit tiefsinniger Intuition bis in die tiefsten Falten sittlicher Gebrechlichkeit hinab. Wenn auch in seinen großen Tragödien der Weg geschildert ist, auf welchem die Leidenschaft zu großen und erschütternden Verbrechen führt, so ist dagegen in mehreren dieser Stücke das Bild von Verirrungen in sinnlicher Art neu. Es scheint, als habe der Dichter diese Seite der menschlichen Schwäche, von denen sich das sittliche Gefühl abzuwenden liebt, mit unbeirrteren Blicken als früher betrachtet. Selbst einen Zug der Verachtung alles menschlichen Treibens kann man hier und da bemerken wollen. Es ist sogar behauptet worden, in einigen dieser Dramen trete die Wahrung des ethischen Princips, die überall sonst aus Shakspere's Schöpfungen hervorleuchtet, mehr in den Hintergrund. Das Alles auf eine specifische Verstimmung des Dichters zurückführen zu wollen, könnte nur dann genügend gerechtfertigt scheinen, wenn alle diese Stücke in einem Zeitraume von wenigen Jahren zusammen- und nicht, aller Wahrscheinlichkeit nach, andere Dramen von verschiedenem Inhalte dazwischen lägen. Doch da uns von den meisten Dramen Shakspere's, die nach 1601 oder 1602 entstanden sind, Einzelausgaben fehlen, ist die Chronologie derselben nur mit zweifelhafter Gewißheit zu bestimmen. Wir können also nicht mit Bestimmtheit auf eine Verstimmung schließen, die über Shakspere's Schöpfungen in einer genau zu bezeichnenden Periode unbedingt die Herrschaft geführt habe. Vielmehr müssen wir annehmen, daß der tiefsinnige Ernst und die eindringende Schärfe der Beobachtungsgabe, mit welcher Shakspere, wie wir gesehen haben, von Haus aus in diese letzte Periode seines Schaffens eintrat, ihn veranlaßt habe, die mannichfaltigsten Gestaltungen des menschlichen Lebens, auch in ihren tiefsten Schatten, zu betrachten und

darzustellen. Und daß er diesem Bedürfnisse mit derselben Erhabenheit und Sicherheit des sittlichen Urtheiles wie früher gefolgt ist, nicht also den ethischen Standpunkt irgendwie aus den Augen gesetzt hat, wird leicht einleuchten, wenn man darauf achtet, mit welcher Schärfe er den Gegensatz des Edeln gegen das Unedle und Gemeine schildert und Dieses Jenem unterliegen läßt. Noch mehr spricht gegen die Annahme einer launenhaften Verstimmung oder Verbitterung des Gemüthes der Umstand, daß in denjenigen Dramen, welche in der Regel als seine letzten Arbeiten angesehen und den Gegenstand unserer nächsten Besprechung bilden werden, zwar dieselbe Tiefe des Ernstes und des eindringenden Urtheiles in die verborgensten Falten der Gemüthsbewegungen zu beobachten ist, dagegen aber mit den Schattenseiten derselben lichtvolle und wohlthuende Bilder in Situationen und Personen, von derselben Anmuth, wie in seinen früheren Stücken, verbunden sind. So glaube ich denn in doppelter Hinsicht für die, wiewohl willkürlich scheinende, Zusammenstellung dieser Gruppe gerechtfertigt zu sein.

Sie können unmöglich den Hader ignoriren, der seit mehr als einem Jahrhundert über die Zeit der Entstehung und die Veranlassung zur Dichtung Heinrich's VIII. in der gesammten Shakspere-Kritik herrscht. Natürlich hängt mit der letzten Frage auch die Würdigung des ganzen Poems zusammen. Denn während die Einen an demselben den losen dramatischen Zusammenhang, ja sogar den Mangel eines stofflichen Gehaltes zu rügen haben, glauben Andere in dem Character des Drama's, als eines Gelegenheitsgedichtes oder Festspieles, nicht blos Entschuldigung für diese Mängel, sondern selbst vollständige Rechtfertigung für den gesammten Bau und seine Einheit zu finden. Von beiden Standpunkten ist von Malone an bis in die neuesten Zeiten viel Anerkennungswerthes und viel Geistreiches ausgesprochen worden. Auch hier scheinen

wie in vielen anderen Fällen, die deutschen Kritiker durch Fleiß, Gründlichkeit und Schärfe der Diagnose den Vorrang vor den Engländern zu haben. So wenig es mir möglich ist, von dem vielen Verdienstlichen und Sachgemäßen, was von Gervinus, Kreyßig und besonders von Ulrici in dieser Hinsicht ausgesprochen worden, Alles zu gebrauchen, so ist doch Keiner, von dem ich in dieser verwickelten Frage nicht viel gelernt hätte. Ich werde sogar in manchen Fällen mich an den Einen oder Anderen anlehnen müssen, und Sie mögen es mir nicht als anmaaßende Absicht, etwas Neues aussprechen zu wollen, auslegen, wenn ich oft den Namen meiner Autorität nicht ausdrücklich nenne. Am auffallendesten ist es bei der sorgfältigen Verfolgung aller auf diesem Felde ausgesprochenen Meinungen und Urtheile, die von Aug. Wilhelm v. Schlegel, in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), niedergelegten am wenigsten genügend zu finden. Nicht nur, daß der gediegene Uebersetzungskünstler, bei dem doch das gründlichste Eingehen auf die inneren Kennzeichen von dem Alter des Stückes am meisten vorauszusetzen war, nicht den mindesten Anlaß findet, um nach ihnen an der Zeitbestimmung Malone's, der die Entstehung des Stückes auf 1603 setzt, zum Zweifel bewogen zu werden. Er stellt auch (namentlich in der Note p. 226) mit der größten Sicherheit Behauptungen auf, die doch nur als Vermuthungen einige Geltung haben könnten, und selbst als solche auf unzuverlässigem Boden stehen.

Bei dem verwirrenden Eindrucke, welchen diese sich gegenseitig durchkreuzenden Meinungen machen, darf man zwei unlängst erschienene Arbeiten von gediegener Gelehrsamkeit deshalb dankbar begrüßen, weil sie die seit langer Zeit von verschiedenen Standpunkten besprochenen Fragen zusammen-

*) a. a. O. Heidelb. 1817. III. p. 225.

stellen und die dafür gewonnene Antwort mit kritischem Scharfsinn zu würdigen suchen. Die ältere, von Dr. Hertzberg in Bremen, findet sich in dem 1868 erschienenen vierten Bande der, unter Leitung der deutschen Shakspere-Gesellschaft, revidirten Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung als Einleitung zu Heinrich VIII. Die jüngere, von Dr. Karl Elze, erschien vor kaum zwei Jahren im IX. Bande des Jahrbuches der deutschen Shakspere-Gesellschaft. Beide kommen zwar in der nicht abzuweisenden Meinung — die übrigens, meines Wissens, nie hat bestritten werden wollen — überein, daß Heinrich VIII. ein Gelegenheitsgedicht sein müsse. Doch trennen sie sich, gleich vorhergehenden Kritikern, hinsichtlich der Antwort auf die Frage, zu welcher Gelegenheit dieses Drama gedichtet und eventuell aufgeführt worden sein könne. Damit hängt selbstverständlich die Entscheidung über den Entstehungstermin desselben genau zusammen. Doch ist hierbei auch die kritische Würdigung des gesammten Poems wesentlich einschlagend, und da denn jene erste Frage nicht auf dem Grunde völlig genügender Documente erschöpfend zu beantworten ist, sondern zu diesem Behufe Vermuthungen angezogen werden müssen, so konnten diese natürlich, nach dem verschiedenen Standpunkte, nur von verschiedener Art sein, und eine vollständige Vereinigung beider Kritiker ist daher nicht wohl möglich. Vielmehr befinden wir uns auch unter dem Einflusse dieser zwei werthvollen Arbeiten noch immer in der Lage, die endliche Entscheidung der Frage zu entbehren und die möglichst glaubliche Beantwortung derselben nach eigenem Ermessen suchen zu müssen.

So wie es in solchen Fällen immer am gerathensten ist, nach den wenigen positiven Anhaltepunkten, welche sich darbieten, vorzugsweise auszusehen, so scheint es mir auch hier geboten, vor allem Anderen daran fest zu halten, was den Werth des Beweises einer einschlagenden Thatsache hat.

Dahin gehören die übereinstimmenden Zeugnisse von Zeitgenossen über die Aufführung Heinrich's VIII. im Globustheater am 29. Juni 1613. Thomas Lorkin schreibt darüber an Sir Thomas Puckering unterm 30. Juni desselben Jahres — also an dem darauf folgenden Tage — und nennt dabei den Namen des Stückes in unzweifelhafter Weise. Henry Wotton theilt zwar an seinen Neffen unterm 6. Juli desselben Jahres mit, von den königlichen Schauspielern sei in dieser Woche ein neues Stück, mit Namen: „Alles ist wahr", im Globustheater dargestellt worden, er fügt aber hinzu, das Stück habe einige Hauptscenen aus der Regierung Heinrich's VIII. enthalten, und da nun König Heinrich ein Maskenfest im Hause des Cardinals Wolsey veranstaltet habe und bei seinem Eintritte Kanonen abgeschossen worden, sei das Dach des Hauses in Brand gerathen u. s. w. Also, daß auch hier von Shakspere's Heinrich VIII. die Rede sei, ist unzweifelhaft. Endlich nennt Howes in seiner Fortsetzung von Stowe's Chronik von London, bei Gelegenheit der Feuersbrunst, welche das Globustheater zerstörte, den Namen des an dem betreffenden Tage aufgeführten Stückes „Heinrich VIII." Diese bekannte Feuersbrunst ist zwar für uns nur von mittelbarem Belang, jedoch in so fern wichtig, als es, abgesehen von allem Anderen, nicht möglich ist, daß sich alle Berichterstatter eines so epochemachenden Ereignisses über den Namen des Stückes, das dazu Veranlassung gegeben, hätten täuschen können. Ungerechnet eines Gedichtes von Ben Jonson, worin ebenfalls dieses Brandunglücks gedacht werden soll, hat uns überdieß P. Collier auch eine Ballade aufbewahrt, die vielleicht später noch einmal vorübergehend erwähnt werden wird.

Wie Dr. Hertzberg bemerkt, ist nicht der mindeste Grund vorhanden, um an der Aufführung unseres Stückes zu dem gedachten Termine zu zweifeln, und auch Henry Wotton's Angabe, daß das Stück, das er zwar „All is true" nennt,

unbezweifelt aber unser Heinrich VIII. war, für eine neue Erscheinung auf dem Globustheater galt, kann in keiner Hinsicht angezweifelt werden. Man hat zwar vermuthen wollen, daß auch ein anderes Stück unter den angeführten Titeln gemeint sein könne, nämlich „Wen you see me, you know me. A Chronicle history by Sam. Rowley.“*) Denn hier bildet allerdings Heinrich's VIII. Erscheinung den Mittelpunkt. Indessen diese Vermuthung ist von allzu untergeordnetem Werthe, um eine weitere Berücksichtigung zu verdienen. Selbst Dr. Elze erkennt das an, wiewohl er nach dem von ihm eingenommenen Standpunkte Ursache hätte haben können, auch dieß zu der in seinem Interesse liegenden, mindestens theilweisen, Entkräftung obiger Zeugnisse anzuziehen. Daß der Titel „All is true“ auch ohne die schon gedachten und nur zu Heinrich VIII. passenden Aeußerungen Wotton's kein Bedenken erregen könne, ist schon von Dr. Hertzberg unter Berufung auf Dr. N. Delius genügend nachgewiesen worden. Jedes Wort darüber ist daher hier um so mehr müßig, als wir später diesen Gegenstand genauer werden zu besprechen haben. Endlich könnte noch gefragt werden, ob wir nach Wotton's Angabe das fragliche Stück im Monat Juni 1613 wirklich für eine neue Schöpfung Shakspere's halten müßten. Sprache, Versification und, meines Erachtens, auch der innere Gehalt berechtigen uns allerdings, die Abfassung Heinrich's VIII. in die letzte Periode von Shakspere's Laufbahn zu setzen. In keinem Stücke einer früheren Zeit ist die Sprache so prägnant, die Versification so gleichgültig behandelt und, wie ich nachweisen zu können hoffe, die Vertiefung Shakspere's in die innersten Geheimnisse, Gegensätze und Widersprüche des menschlichen Gemüths so sehr in die Augen springend, als in diesem Drama. Hier aber begegnen wir so ziemlich den wichtigsten

*) Herausgegeben von Dr. Karl Elze. Dessau 1874.

Einwänden derjenigen, welche sich nicht entschließen können, die Abfassung dieses Drama's auf den Termin kurz vor dem Monat Juni 1613 zu setzen. Diese Einwände hängen genau zusammen mit der Frage über diejenige festliche Gelegenheit, für welche dieses Drama gedichtet sein könne. Natürlich suchen die Anhänger der Meinung für eine frühere Entstehung des Stückes die Angabe Wotton's nicht allein, sondern auch die inneren Gründe des Drama's für seine Entstehung in der letzten Periode Shakspere's zu entkräften und stützen sich dabei auf Vermuthungen, welche, sobald sie mit einiger Glaubhaftigkeit begründet werden könnten, in die Frage über die Würdigung des ganzen Gedichtes und selbst über dessen unverkürzte Originalität einschlagen würden. In dieser Bedeutung können sie nur eingehend beleuchtet werden, wenn die Vorfrage über die mögliche Gelegenheit des Gedichtes genauer betrachtet ist.

Wenn auch mit nicht zu unterschätzender Berechtigung Heinrich VIII. gewissermaaßen als Schlußdrama, oder so zu sagen als Epilog des großen historischen Cyclus, wenigstens von Richard II., wenn nicht sogar von König Johann an zu rechnen, betrachtet worden ist, so springt doch die Absicht des Dichters, die Königin Elisabeth persönlich oder ihr Andenken zu feiern, besonders in der Schlußscene zu deutlich in die Augen, als daß gegen diese Absicht ein Zweifel erhoben werden könnte. In der angedeuteten Alternative liegt aber auch schon der Anknüpfungspunkt für die noch immer unentschiedene Meinungsdifferenz. Malone glaubte bei seiner Zeitbestimmung an die Absicht des Dichters, der Königin Elisabeth persönlich eine Huldigung darzubringen. Deshalb schien ihm die Abfassung des Stückes um 1602 oder 1603, also noch während der Lebenszeit der Königin Elisabeth, wahrscheinlich. Indessen war es auch ihm schon glaublich, daß es in dieser Frist noch nicht zur Aufführung gekommen und diese auf einen anderen

festlichen Termin verschoben oder auch, daß das Stück vielleicht vor Elisabeth's Tode nicht beendet worden sei. Seit dieser Zeit sind unter dem Festhalten an Malone's Zeitbestimmung, der übrigens Chalmers, indem er an die Entstehung des Stückes um 1613 glaubte, von Haus aus widersprochen hatte, mehrere Versuche theils zum Nachweis der Undenkbarkeit von Shakspere's Absicht, dieses Stück vor Elisabeth aufführen zu lassen, theils zu dem Zwecke gemacht worden, eine andere festliche Gelegenheit für dessen Aufführung zu entdecken. Ich theile zwar die Meinung derjenigen, welche aus Gründen des Anstands, der Klugheit oder sonstwie an Shakspere's Absicht entschieden zweifeln, das Stück, wie es uns jetzt vorliegt, vor der Königin Elisabeth aufführen zu lassen. Es könnte daher in meinem Interesse liegen, Alles, was in dieser Beziehung geltend gemacht worden, anzuführen. Allein Vieles davon ist nicht völlig zutreffend. Daß es unter Anderem nicht räthlich oder kaum möglich gewesen sei, bei Lebzeiten Elisabeth's ihren Vater Heinrich VIII. auf die Bühne zu bringen, erledigt sich durch die unleugbare Existenz von mehr als einem Drama, wo dieß bereits geschehen war. Auch Sam. Rowley's schon genanntes Drama „If you see me, you know me" ist möglicherweise noch vor dem Tode Elisabeth's aufgeführt worden, da es schon 1605 im Drucke erschienen ist. Indessen beruht Vieles von den Anführungen zu diesem Zwecke zu sehr auf dem persönlichen Gefühle Einzelner für Schicklichkeit, Anstand und Klugheit, als daß es von überzeugendem Gewichte sein könnte. Andererseits sind aber auch einzelne Data, welche dazu angezogen werden, um die Existenz und Popularität dieses Stückes wenigstens um 1604 oder 1605 glaublich zu machen, nicht genügend. So ist P. Collier's Berufung auf eine Anmerkung in den Registern der Buchhändler vom 12. Februar 1604 (recte 1605), wonach Nath. Butter sagt, er werde das Stück Heinrich VIII. zu einem

Abdrucke benutzen, wenn er für dieses „Enterlude“ die Erlaubniß erlange und dann die Eintragung desselben von den Vorständen (wardens) zugestanden werde, noch lange kein Beweis für die Existenz von Shakspere's Heinrich VIII.

Weit bedeutsamer ist die Meinung, daß die Krönung von Jacob I. und seiner Gemahlin, Königin Anna von Dänemark, am 24. Juli 1603, zur Aufführung Heinrich's VIII. gegen Ende April 1604 Veranlassung gegeben haben könne. Unter Anderen stellt auch P. Collier diese Vermuthung auf. Dabei behauptet er mit ziemlicher Sicherheit, das Stück möge im Winter zwischen 1603—4 geschrieben sein, und stützt sich auf Vorgänge, die ihm dazu dienlich scheinen. Zwei Stücke, „The Rising of Cardinal Wolsey“ und „The Cardinal Wolsey“, waren nach Henslowe's Diary schon im J. 1601 vorausgegangen und beide von diesem Unternehmer, nicht blos gegenüber den Verfassern, ungewöhnlich hoch honorirt, sondern auch mit einem, damals fast unerhörten Aufwande in Scene gesetzt worden. So könne auch wohl, wie der Kritiker meint, der in der Folio von 1623 ausführlich beschriebene Krönungszug von Anna Bullen, auf dem Globustheater mit ungewöhnlichem Luxus ausgestattet, als eine passende Huldigung für den König und die Königin bei der gedachten Gelegenheit haben gelten können. Auffallend ist allerdings in dem Abdrucke der Folio die ungewöhnlich genaue Beschreibung dieser Ceremonie. Dieser Abdruck, der überdieß eine weit genauere Eintheilung des Stückes in Acte und Scenen als mancher andere enthält, ist überhaupt reich an detaillirten Bühnenweisungen. Doch kann ich darin nicht den mindesten Anhalt für jene Aufstellung finden. Ueberraschender Weise werden dabei drei wichtige Momente völlig unbeachtet gelassen. Zuerst wird darüber keine Erklärung gegeben, in welcher Beziehung mit der gedachten Festlichkeit die zum Schluß dienende Huldigung der Königin Elisabeth stehen solle, der doch, wie wir

ſpäter ſehen werden, die König Jacob gewidmeten Worte ziemlich loſe eingefügt ſind. Ferner iſt nicht im Entfernteſten der Schwierigkeit gedacht, die auffallende Verſchiedenheit der Verſification, Sprache und Tiefe der Anſchauungen, mit demjenigen Character zu vereinigen, welchen wir an den Stücken Shakſpere's aus der Periode von 1603—4 erkennen. Endlich wird dabei über Wotton's Bemerkung, daß das fragliche Stück am 29. Juni 1613 neu geweſen ſei, mit großer Leichtigkeit hinweggegangen.

Dieſen drei wichtigen Momenten widerfährt eine weit gerechtere Würdigung durch eine feine und ſinnreiche Vermuthung, welche Dr. Ulrici zuerſt ausgeſprochen hat; „daß" nämlich „das Stück zuerſt gegeben, vielleicht ſogar von vornherein verfaßt und angepaßt wurde zur Feier der Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich mit der Prinzeſſin Eliſabeth 1613."*) Dieſer von Ulrici geiſtreich durchgeführten Hypotheſe hat ſich Dr. Hertzberg in der ſchon gedachten Einleitung zu Heinrich VIII. mit der Ueberzeugung eines Mannes angeſchloſſen, deſſen gründliche Gelehrſamkeit und deſſen unermüdeter Forſcherfleiß ſich mit ſeltener Einſicht in hiſtoriſch-weltliche Verhältniſſe, ſowie mit einem unbeirrten ſittlichen Gefühle verbinden. Unter ſolchen Umſtänden nimmt ſein äſthetiſch-kritiſches Urtheil nicht blos an ſich ſelbſt, ſondern auch in noch höherem Grade durch die ſchlagenden Gründe ein, welche er dafür anführt. Man muß ihm beiſtimmen, indem er, in Bezug auf Ulrici's Vermuthung, (p. 8) ſagt: „Eine Annahme, der durchaus nichts widerſpricht, während alle uns bekannten Facta dadurch in

*) Shakſpere's dramatiſche Kunſt von Dr. H. Ulrici. 3. Auflage. 1868. II. p. 542. — Daß eine ähnliche Vermuthung von einem Ungenannten in Gentleman's Magazin 1850 ausgeſprochen worden, erwähnt zwar Dr. Elze (Heinrich VIII. Shakſpere-Jahrbuch IX), aber da ſich Ulrici's Vermuthung ſchon in der II. Auflage von 1847 p. 716 findet, darf man ihn wohl als den erſten Schöpfer derſelben anſehen.

Einklang treten, geht über den Werth einer Hypothese hinaus und gewinnt die Bedeutung eines durch richtigen Calcül gewonnenen historischen Resultates." Das ist thatsächlich der Fall, indem dadurch Wotton's Anführung, daß das am 29. Juni 1613 im Globustheater dargestellte Drama ein neues Stück gewesen sei, nach ihrem Werthe anerkannt wird. Wir haben ferner keine Schwierigkeit mehr, Styl und Versification dieses Stückes mit denjenigen characteristischen Gewohnheiten in Einklang zu bringen, welche Shakspere in seiner letzten Periode eigen waren. Endlich findet die unleugbare Absicht der Verherrlichung Elisabeth's ihre Erklärung darin, daß die Prinzessin, um deren Vermählung es sich handelte, denselben Namen trug.

Noch bleiben aber mehrere Fragen übrig, die jedoch von Dr. Hertzberg auf annehmbare Weise gelöst werden. Ob das Stück wirklich zur Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten Friedrich von der Pfalz am königlichen Hofe aufgeführt worden, wo es dann am 29. Juni 1613 nur für das Publikum des Globustheaters ein neues Stück gewesen sein würde, ist mit diplomatischer Sicherheit nicht zu entscheiden. Die Wahrscheinlichkeit spricht dagegen, wiewohl die Aufführung Shakspere'scher Dramen während der Vermählungsfeierlichkeiten, welche vom 14. Februar bis 20. April andauerten, verbürgt sein soll. Die Gründe für diese Wahrscheinlichkeit führe ich später an. Ist das Stück, wie es scheint, nicht bei Gelegenheit der Vermählungsfeierlichkeiten am königlichen Hofe aufgeführt worden, so war der Tag, an welchem es, nach dem übereinstimmenden Zeugnisse mehrerer Zeitgenossen, im Globustheater gegeben wurde, einer der geeignetesten. Die Erinnerung an die opulente Feier der Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit dem Pfalzgrafen wurde, wie Dr. Hertzberg sagt, neu angeregt durch die Nachrichten, welche gerade um diese Zeit vom Continent herüberkamen,

und von den, zwischen dem 6. und 19. Juni, in Heidelberg veranstalteten ausgedehnten Festlichkeiten bei dem Einzuge der jungen Kurfürstin berichteten. Die beiden Termine zwischen dem 19. und 29. Juni stimmen mit der Hypothese Dr. Hertzberg's sehr günstig zusammen. Warum aber das Stück während der Vermählungsfeierlichkeiten selbst nicht zur Aufführung gelangte, läßt sich nach einem unleugbar thatsächlichen Umstande für wahrscheinlich halten. Daß die Verbindung der Lobrede auf Jacob I. mit der auf die Königin Elisabeth nicht im ursprünglichen Plane des Dichters lag, ist zu augenfällig, um darüber noch etwas mehr zu sagen, als was Hertzberg's Einleitung enthält. Der lose Zusammenhang dieser mit jener, woraus eine spätere Einfügung der einen in die andere unleugbar wird, ist auch im Grunde der Angelpunkt der Vermuthungen und Erklärungen derjenigen Commentatoren, welche an der Voraussetzung festhalten, daß das Stück ursprünglich bei Lebzeiten der Königin Elisabeth und, um vor ihr gegeben zu werden, geschrieben und daher der Zusatz nur deshalb weit später gemacht worden sei, weil das Stück nach dem Tode der Königin Elisabeth vor dem König Jacob I. selbst, oder doch nur unter seiner Regierung, habe aufgeführt werden sollen. Nun ist aber in diesem, Jacob I. betreffenden Theile eine Stelle enthalten, welche, nach ihrem Sinne verstanden, nur um 1612, wahrscheinlich erst 1613, geschrieben sein kann. „Wenn A. V. Sc. 5 V. 53 (Globe-ed.)", so sagt Hertzberg p. 4, „von Jacob I. gerühmt wird, er werde neue Völker stiften, so kann dieß selbstredend nur von einer Colonisation verstanden werden. Die erste Abführung einer Colonie unter Jacob I. (nach Virginien) wurde im J. 1612 eingeleitet. Der Prinz von Wales sollte sich an ihre Spitze stellen. Derselbe starb am 5. November 1612 und die Expedition ging im folgenden Jahre 1613 ohne ihn ab." Wurde die betreffende Aenderung erst in einem dieser Jahre gemacht, so fällt auch dieser Um-

stand wieder zusammen mit der ersten Aufführung des Stückes am 29. Juni 1613. Dagegen wird diese Aenderung zur Feier der Krönung Jacob's I. und seiner Gemahlin im Jahre 1603, wo doch der für den regierenden König eingeschaltete Passus schon hätte vorhanden sein müssen, völlig unwahrscheinlich; man müßte denn in Conjecturen und Hypothesen noch weiter gehen und an der betreffenden Rede Cranmer's wiederholte Besserungen annehmen wollen. Dr. Hertzberg bietet dagegen eine annehmlichere Vermuthung an. Wahrscheinlich, so meint er, war Shakspere, der bekanntermaaßen damals schon den größten Theil des Jahres nicht mehr in London, sondern in Stratford zubrachte, zur poetischen Betheiligung an den Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin mit Friedrich von der Pfalz aufgefordert worden und diesem Verlangen durch Einsendung des Dramas Heinrich VIII. nachgekommen. Die einseitige Verherrlichung Elisabeth's konnte aber dem Master of the revels nicht zusagen. Der Dichter wurde daher brieflich aufgefordert, einen Zusatz zu Gunsten des Königs zu machen. Wie nahe diese Aufforderung und ihre Befriedigung mit dem Beginne der Vermählungsfeierlichkeiten zusammenfallen mochte, geht aus der obengedachten Anspielung auf die Vorbereitung, bezüglich Ausführung des Colonisationsunternehmens von 1612—13 hervor. Die Hast und Eile, mit welcher der Zusatz augenscheinlich gemacht ist, wird dadurch erklärlich, und wir können bei der Langsamkeit der damaligen Communicationen leicht glauben, daß die Emendation zu spät gekommen und daher die Aufführung des fertigen Stückes von dem Dichter selbst auf eine andere Gelegenheit verschoben worden sei. Ich kann freilich Niemandem zureden, diese Conjectur anzunehmen. Indessen kann ich meine Geneigtheit dazu nicht leugnen, weil sie mir einfacher und natürlicher scheint, als viele andere.

Endlich bleibt noch übrig, eines Einwandes zu gedenken,

der aus den Schlußworten des Prologs nicht unstatthaft abgeleitet wird. Wenn der Dichter dort, nach der Aufforderung zur ernsten Theilnahme an seinem Stoffe, sagt:

Und könnt ihr dann noch lustig sein, so mag
Man weinen, selbst an seinem Hochzeitstag,

so scheint das allerdings zur Einleitung eines Dramas, das für eine Vermählungsfeier bestimmt ist, nicht recht zu passen. Doch darf wohl daran unter keinen Umständen gezweifelt werden, daß dieser Prolog nicht gesprochen sein würde, wenn das Stück am königlichen Hofe, bei Gelegenheit der Vermählungsfeierlichkeiten, wirklich aufgeführt worden wäre. Man hat allerdings alles Ernstes denselben nicht für eine Dichtung Shakspere's halten und glauben wollen, Ben Jonson sei dessen Verfasser gewesen, sowie denn, wie später zu besprechen sein wird, dieser Dramatiker an dem Drama überhaupt einen nicht geringen Antheil gehabt haben soll. Ich kann dagegen nicht umhin, mich dem Urtheile von Dr. N. Delius anzuschließen, der in diesem Prologe die genaueste Verwandtschaft mit dem Chorus zum Wintermärchen, das wahrscheinlich in ungefähr derselben Zeit gedichtet ist, erkennt. So weit die Kritik des Gefühles ein Wort dabei mit sprechen darf, kann ich nicht bergen, daß ich in Ben Jonson's Schriften eine ähnliche Färbung gemüthlicher Wärme, wie sie mich aus diesen Zeilen anweht, vergebens suche. Ja, ich vermag mich sogar des Eindruckes einer bewegten Stimmung des Dichters nicht zu erwehren. Selbstverständlich kann mir daher nicht im Entferntesten der Gedanke beigehen, aus den Worten, nach welchen kein Spiel des Scherzes oder der Unzucht, kein Waffenlärm und kein buntscheckiger Narr zu erwarten sein soll, eine übelwollende Anspielung B. Jonson's auf andere Stücke Shakspere's herauszulesen, wie dieß von anderen Kritikern versucht worden ist. Noch ehe ich die bekannte Editio Variorum darüber zu Rathe gezogen hatte, schien es mir angemessen,

dieſe Worte auf das ſchon früher erwähnte Stück von Sam. Rowley „If you see me you know me“ zu beziehen. Nun finde ich aber auch in dieſer eine lange Auslaſſung von Boswell über dieſen Gegenſtand.*) Wiewohl er Shakſpere nicht für den Autor dieſes Prologes hält, führt er alle Einzelheiten des gedachten Stückes an, wornach es ihm glaublich wird, daß darauf angeſpielt werde. Auch die Verſicherung, Alles ſolle wahr ſein, glaubt er darauf beziehen zu dürfen, weil allerdings Rowley's Stück nicht ſowohl, gleich dem uns vorliegenden Drama, viele Anachronismen, ſondern im wahren Sinne des Wortes eine hiſtoriſche Confuſion enthält. Ich wüßte nicht, was mich abhalten ſollte, dieſer Meinung zu folgen. Das Stück Rowley's hatte, nach den verſchiedenen Abdrücken zu urtheilen, eine nicht geringe Popularität erlangt, und war gerade im J. 1613 wieder von Neuem herausgegeben, wahrſcheinlich alſo vor Kurzem wieder aufgeführt worden. Meiner Anſchauung von Shakſpere's Gemüth entſpricht es, unter ſolchen Umſtänden, mir vorzuſtellen, daß er, auf ſeinem Standpunkte der Ehrfurcht vor der Geſchichte und geſchichtlichen Perſonen, von ſolchen Erſcheinungen, wie das gedachte Stück, berührt und daher zum Ausdrucke ſeiner Empfindung veranlaßt worden ſein könne. Vielleicht könnte man noch weiter gehen und vermuthen wollen, ſein Stück ſei trotz der Aenderung an der Huldigungsſtelle für Eliſabeth und Jacob I. vom Hofe abgewieſen und er dadurch wider Willen und Neigung bewogen worden, die Aufführung deſſelben den königlichen Schauſpielern auf dem Globustheater zu überlaſſen. Ob dadurch das Schlußcouplet des Prologs für genügend motivirt zu erachten ſei, mag dahingeſtellt bleiben. Gewiß aber kann es mit den Umſtänden, unter welchen das

*) Plays and Poems of W. Shakspere etc. by the late Edmund Malone. London 1821. XIX. p. 500.

Drama muthmaaßlich zum ersten Male zur Aufführung kam, nicht für unvereinbar gelten.

Indem Dr. K. Elze an der Meinung festhält, daß das uns vorliegende Drama von Shakspere mit der bestimmten Absicht, der Königin bei ihren Lebzeiten eine Huldigung darzubringen, geschrieben sei, sucht er diese Ansicht in der schon gedachten Schrift mit gewohntem Fleiße und der Gründlichkeit durchzuführen, durch welche sich seine Aufsätze überall auszeichnen. Daß der Dichter zunächst an die Feier des am 12. April 1603 wiederkehrenden Jahrestages der Vermählung Heinrich VIII. mit Anna Bullen gedacht und daher das Stück im Winter von 1602/3 gedichtet habe, ist meines Wissens eine neue Ansicht. Sie würde an sich selbst nicht unannehmlich scheinen, zumal da auf die opulente Ausstattung der Krönungsscene in dem Drama großer Werth gelegt zu sein scheint, wenn nicht viele Gründe, die nicht blos auf der Wahrscheinlichkeit beruhen, dagegen sprächen. Nicht minder passend und feierlich, so meint Dr. Elze, hätte es am 70. Krönungstage Anna's (1. Juni desselben Jahres) und am 70. Geburtstage Elisabeth's (7. September 1603) wiederholt werden können. Ich verberge nicht meine Neigung, nach der am Schlusse angebrachten Huldigung für Elisabeth, wenn man sich die sichtlich eingeschobene Lobrede auf Jacob I. wegdenkt, zunächst an eine Geburtstagsfeier der Königin Elisabeth zu denken. Ich erinnere mich lebhaft des Eindruckes, welchen mir vor fast 50 Jahren die erste Bekanntschaft mit diesem Stücke bei einer Vorlesung Tieck's in dieser Hinsicht machte, und solche Eindrücke auf die völlige Unbefangenheit des Gemüthes, frei von allem Drucke kritischer Urtheile, sind weder leicht zu vergessen, noch unbedingt gering zu schätzen. Aber freilich können sie nicht in die Wagschale fallen gegenüber von diesem, wenn es, wie hier, auf einem festen Boden steht. Nun war aber, wie Jeder sieht und auch Dr. Elze anführt, diese erste muthmaaß-

liche Absicht des Dichters durch den am 24. März 1603 eintretenden Tod der Königin unausführbar geworden. Die Möglichkeit, daß nach dieser vereitelten Absicht das Stück durch den Druck habe veröffentlicht werden wollen, wird zwar nach der schon oben gedachten Bemerkung in den Buchhändlerregistern, unter dem Namen Nath. Butters, von dem Verfasser zugegeben, zugleich aber für wahrscheinlicher gehalten, diese Bemerkung möge sich wohl eher auf das schon mehrmals erwähnte Stück Samuel Rowley's bezogen haben, das denn auch wirklich im J. 1605 gedruckt worden ist. Ich mag einen gelinden Zweifel nicht verbergen, ob die Veröffentlichung eines Drama's durch den Druck, das dem Publikum durch die Aufführung noch nicht bekannt geworden, unter den damaligen Ansichten und Umständen überhaupt glaublich erscheinen könne. Doch das ist weit unerheblicher, als die Meinung, nun sei das Drama zurückgelegt, die Erinnerung an dasselbe aber durch den wiederholten Abdruck des gedachten Stückes von Sam. Rowley im J. 1613 aufgefrischt worden, und da sei denn das Manuscript Heinrich VIII. aus der Bibliothek wieder hervorgeholt und dieses Drama als Ausstattungsstück auf die Bühne zu bringen beschlossen worden. Bei der vorherrschenden Begierde aller Theaterleitungen damaliger Zeit nach neuen Stücken, ja bei der Uebereilung, mit der, allem Anschein nach, manche Stücke in Scene gesetzt worden sind, will mir diese Zurücklegung eines Stückes von Shakspere und die nach zehn Jahren erfolgte Wiederhervorholung desselben nicht als durchaus glaublich anmuthen. Indessen mag auch diese Vermuthung in ihrem Werthe zurückstehen gegen die weitere Anführung: Daß das Stück, so wie es war, die Bretter nicht beschreiten konnte, habe auf der Hand gelegen, es habe also umgearbeitet oder doch zurechtgestutzt werden müssen. Hiermit betritt also der Kritiker das Feld, das vor ihm schon von vielen Commentatoren ausgebeutet worden.

Darüber bedarf es weiter keines Wortes, daß allerdings der auf Jacob bezügliche Theil der Prophetie augenscheinlich als ein, nicht einmal sehr geschickt eingeflochtenes, Einschiebsel zu erachten sei. Was aber die Umarbeitung des ganzen Drama's in wesentlichen Theilen, namentlich die weitere und vertieftere Ausführung der Rolle der Katharina anlangt, muß ich vor dem Eingehen auf Einzelheiten einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken.

Die Berufung auf Umarbeitungen einzelner Stellen und sogar ganzer Stücke spielt in der Shakspere-kritik eine ziemlich bedeutende Rolle. Manche Stücke Shakspere's sind auf diesem Wege sogar völlig angezweifelt, oder mindestens als theilweise unächt verdächtigt worden. Wir brauchen uns nur des vielbesprochenen Streites über die Aechtheit der ersten Bearbeitung der Bürgerkriege, der Verdächtigung des ersten Theiles Heinrich's VI. und des Titus Andronicus zu erinnern. Wer sich selbst mit dramatischer Poesie nur einigermaaßen beschäftigt hat, wird die Schwierigkeit solcher Umarbeitungen nicht verkennen. Der Autor selbst kommt häufig schwer darüber hinweg, unter veränderter Stimmung nicht aus dem Tone zu fallen und einen Zusatz zu machen, den ein scharfes kritisches Auge leicht als solchen erkennen wird. Wir können auch in Shakspere'schen Stücken Beispiele davon anführen. In dem nachweislich umgearbeiteten Lustspiele „Love's labours lost" hat Dr. Hertzberg einzelne Stellen hervorgehoben, die offenbar, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach vom Autor selbst, geändert oder eingeschoben sind. Einen ähnlichen Nachweis hat Dr. Delius in Bezug auf Richard III. gegeben. Auch ein ganzes in der Folio von 1623 enthaltenes Stück, Timon von Athen, wird von Letzterem mit vieler Wahrscheinlichkeit als eine Umarbeitung angesprochen, worüber später ausführlich gehandelt werden wird. Immer aber treten in solchen Fällen die Indicien einer vom Autor selbst gemachten

Umarbeitung prägnant hervor. Wie es dagegen einem Autor gelingen solle, das ursprüngliche Werk eines Anderen mit solchem Glück und Erfolg umzuarbeiten, daß in den Einzelheiten des Ausdruckes die Spuren einer anderen Anschauungs- und Empfindungsweise, selbst dem schärfsten kritischen Auge, kaum wahrnehmbar sind, und ohne daß an dem Ganzen ein Mangel an organischem Zusammenhang mit unleugbarer Sicherheit nachzuweisen wäre, das geht, wie ich ohne Erröthen gern gestehe, über meine Begriffe. Ich will nicht weiter daran erinnern, wie dieß gerade in Bezug auf die berühmte oder berüchtigte Henry VI. question zutreffend ist, und wie die Kritiker, die auf der Seite der Negation stehen, sich fast mit krampfhafter Zähigkeit an zufällige Einzelheiten klammern, die allen Schriftstellern gemein sind, ohne als Anhalt für eine bestimmte Persönlichkeit dienen zu können, in das Wesen der Sache aber, in den Geist, der aus dem Producte spricht, einzugehen verschmähen oder nicht vermögen. Nur das werfe man mir nicht ein, daß wir viele Stücke kennen, welche nachweislich von mehreren Verfassern herrühren. Man halte es nicht für anmaaßend, wenn mir die Textkritik der zeitgenössischen Schriftsteller Shakspere's noch lange nicht vorgeschritten genug scheint, um mit Sicherheit behaupten zu dürfen, in diesen fabrikmäßig entstandenen Stücken sei die Verschiedenheit der einzelnen Mitarbeiter nur schwer zu erkennen. Wäre das auch gegründet, so könnten wir immer nicht vergessen, wie diese Producte mehr auf dem Wege einer geistreichen Improvisation, als auf dem einer characteristisch-schöpferischen Thätigkeit entstanden sind. In diesen Umständen liegt die dringende Aufforderung zur Vorsicht in der Annahme der Winke, welche aus der fast zur Gewohnheit gewordenen Neigung, Umarbeitungen herauszuwittern, entsprungen sind. Was soll man vollends sagen von derartigen Vermuthungen, wenn sie von Commentatoren ausgehen, die, der älteren Schule an-

gehörend, über die Differenzen des Shakspere'schen Styles, nach Maaßgabe der Forschritte auf seiner Laufbahn, nur sehr dunkle Begriffe gehabt haben müssen, da ihre Altersbestimmungen vorzugsweise und fast ausschließlich sich auf zufällige Anspielungen, Zeitereignisse und dergleichen stützen. Daß Dr. Elze zu diesen Commentatoren nicht gehört, werde ich nicht zu versichern brauchen, da er allerdings die aus den stylistischen und metrischen Eigenthümlichkeiten Heinrich's VIII. angeblich hervorgehenden Indicien zu erkennen meint und gerade deshalb auf eine Umarbeitung schließt. Aber ich vermisse doch den erschöpfenden Nachweis von Differenzen im Einzelnen, wodurch die Entstehung der einen Scene um zehn Jahre später als die andere klar werden könnte. Allerdings zählt er unter Berufung auf den Kritiker aus Gentlemans-Magazine einige Stellen auf, in welchen die zweisilbigen Versendungen, die Enjambements und dergleichen häufiger vorkommen, als in anderen, und die daher entweder vom Autor selbst umgearbeitet und eingeschoben sein, oder gar von einer anderen Hand herrühren könnten. Ich möchte aber wünschen, daß vor allem Anderen die Frage unbefangen beantwortet würde, was wäre das ganze Stück, wenn die bezeichneten Stellen nicht so abgefaßt wären, wie sie es sind? Dr. Elze leugnet zwar, im Widerspruche mit Charles Knight, die Einheit des Stückes, er weist auf meine Schätzung desselben, als eines Meisterstückes, mit mildem Tadel hin und führt selbst zu seiner Rechtfertigung Hertzberg's unerbittlich strengen Richterspruch an, nach welchem Heinrich VIII. gar kein Drama, sondern ein „inscenirtes historisches Gelegenheitsgedicht, zur Feier eines hohen Familienereignisses am Hofe Jacob I. sei." Demungeachtet aber erkennt er, von dem durch Hertzberg scharf bezeichneten Standpunkt aus, die zweckmäßige Anordnung des Stückes an. Diese Einheit nun — denn etwas Anderes ist doch darunter nicht zu verstehen — wo würde sie sein, ohne die

Scenen in der Gestalt, welche sie haben? Oder sollte das Stück, ehe sie in dieser Weise ausgearbeitet waren, ein noch loseres, schlotterndes Wesen gehabt haben, als man jetzt noch an ihm bemerken will, indem man es nur nach dem Werthe anderer Historien mißt und schätzt? Daran ist nirgends gedacht, daß des Dichters Stimmung ihn in einer Scene mehr, als in einer anderen, zu einer größeren Rücksichtslosigkeit in metrischer Hinsicht hingerissen haben könne, wie dieß auch in anderen Dramen nachzuweisen sein würde.

Hiernach sollte es kaum noch nothwendig sein, die seit alter Zeit aufgestellte Behauptung abzuweisen, daß die angeblichen Umarbeitungen, Zusätze und Veränderungen von diesem oder jenem anderen Dichter herrühren könnten. Es ist überhaupt eine der schwächsten Seiten der Begierde nach wesentlicher Umarbeitung, Aenderung oder gar Unächtheit ganzer Stücke auszusehen, daß man dabei die Autorität der Herausgeber der Folio völlig aus den Augen setzt. Abgesehen von dem, was später über Timon von Athen zu sagen sein wird, ist es schwer zu glauben, die Herausgeber der Folio würden in diese ihre Ausgabe Stücke aufgenommen haben, die sie nicht mit Ueberzeugung für vollständige Originalstücke Shakspere's hätten halten dürfen. Untreue des Gedächtnisses oder Unkenntniß dabei voraussetzen zu wollen, ist nur ein ungenügender Nothbehelf. In diesem Falle kann um so weniger davon gesprochen werden, als in der schon gedachten Ballade über den Globusbrand, die aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Augenzeugen herrührt, unter Anderem auch der Gegenwart des damals schon bejahrten Heminge gedacht wird. Dieser würde doch also bestimmt im Stande gewesen sein, darüber zu urtheilen und Auskunft zu geben, wie es mit der Herstellung dieses Stückes zugegangen war. Von leichtsinniger Unbedachtsamkeit dabei zu sprechen, sind wir überhaupt nicht berechtigt. Doch kommen im gegenwärtigen Falle noch einige

Gründe hinzu, die diesen Gedanken ausschließen. Man hat auf Ben Jonson oder auf Fletcher, als die hauptsächlichsten Umarbeiter, rathen wollen. Auch Dr. Elze giebt dafür Gründe der Wahrscheinlichkeit an. Nun müßten aber doch diese fremden Zusätze nach den Andeutungen, welche davon unter Berufung auf den ungenannten Verfasser in Gentlemans-Magazine gegeben werden, sehr ausgedehnt gewesen sein. Unter diesen Umständen ist es kaum denkbar, wie besonders Ben Jonson, dessen Eifersucht auf seinen schriftstellerischen Namen unbezweifelt ist, zu der Veröffentlichung seiner theilweisen Arbeit in der Folio 1623 unter Shakspere's Namen völlig stillgeschwiegen haben sollte. Man ist doch sonstwie berechtigt genug, aus manchen, indiscreter Weise veröffentlichten Privatäußerungen Ben Jonson's auf den Eifer zu schließen, mit dem er seine literarischen Verdienste aufrecht zu erhalten suchte. Wenn auch in seinen Unterredungen mit William Drummond im Jahre 1619 nicht eine Rüge der Veröffentlichung seiner Arbeit unter Shakspere's Namen zu suchen ist, weil sie vier Jahre vor der Herausgabe der Folio stattgefunden, so würde sich wohl eine andere Gelegenheit, namentlich bei der von ihm selbst bewirkten Herausgabe seiner Schriften, dargeboten haben, um das Falsum von Heminge und Condell aufzudecken. Es ist ferner diesen Behauptungen nicht vortheilhaft, sich auf die Two noble kinsmen, als eine angeblich gemeinschaftliche Arbeit Shakspere's und Beaumont's und Fletcher's zu berufen. Denn sobald man an diese, meines Erachtens, ungegründete Ueberlieferung glaubte, mußte gerade in der Aufnahme dieses Stückes in die Werke Beaumont's und Fletcher's die Wahrscheinlichkeit gefunden werden, daß bei solchen gemeinschaftlichen Arbeiten die überlebenden Autoren sich das Ganze anzueignen und nicht die Einverleibung derselben in die Werke eines mit Tode abgegangenen Mitarbeiters stillschweigend hinzunehmen pflegten.

Doch alle diese, nur auf Vermuthungen beruhenden Einwürfe verschwinden gegen die Frage, ob denn die angeblich umgearbeiteten Theile, ihrem materiellen und formellen Wesen nach, dem Character derjenigen Autoren entsprechen, die ihre Hand dazu geliehen haben sollen. Die große Freiheit, mit welcher Fletcher die Verse in Bezug auf die Zahl der Sylben zu behandeln pflegte, ist allerdings unleugbar. Die überwiegende Menge der zweisylbigen Versendungen in den hervorgehobenen Scenen Heinrich's VIII. mag und kann ebenfalls nicht in Abrede gestellt werden. Indessen schließt, wie dieß auch schon von Anderen bemerkt worden, dieses eine Symptom die Vermuthung der Betheiligung Ben Jonson's gerade am meisten aus. Denn wiewohl auch er den Abschluß der Verse mit einer weiblichen Endung nicht verschmäht, kommt diese doch bei ihm nicht so gehäuft vor, wie in den angezogenen Scenen. Gewiß würde er auch, seiner Gewohnheit nach, in anderer Beziehung die Metrik sorgfältiger berücksichtigt haben. Selbst für Fletcher scheint mir die in diesen Scenen oft zu gering beachtete Rhythmik nicht zu sprechen. In dieser Beziehung ist er ja sogar Shakspere oft vorgezogen worden. Weit bedeutender als das Alles ist aber der Gehalt dieser Scenen. Wie wenig von Ben Jonson eine Wirkung auf das Gemüth, in ähnlicher Weise, wie sie gerade in den Scenen der Königin Katharina vorherrschend ist, erwartet werden darf, ist schon bei Gelegenheit des Prologes erwähnt worden. Fletcher gebührt die Anerkennung, diese Wirkung weit mehr in seiner Gewalt zu haben. Doch ist es ebenso allseitig anerkannt, daß er, wie sein Genosse Beaumont, sich weit mehr auf der Oberfläche hält, als der Verfasser dieser Scenen. Wenn Dr. Elze selbst eine vertieftere Ausführung der Rolle Katharinen's für erforderlich hielt, so möchte gegenüber von dem, was Shakspere schon ursprünglich darin geleistet hatte, Fletcher am wenigsten zu dieser Aufgabe geeignet scheinen.

Die Vermuthung, Shakspere habe nur einen Entwurf des ganzen Stückes seinem Theater übergeben und die Ausarbeitung sei anderen Dichtern, wie z. B. Fletcher, überlassen worden, ist an sich selbst nicht sehr anmuthend, kann aber gegen die ausgesprochenen Einwürfe und Bedenken nicht wohl bestehen. Ich würde es daher kaum für anmaaßend, oder bei meiner Aufstellung für bedenklich halten, die Kenner beider Schriftsteller zum Nachweise einer Stelle aus Fletcher's Dramen aufzufordern, welche der tiefen Innigkeit und lebenstreuen Naturwahrheit in diesen Scenen gleich käme.

So gelange ich denn nach dieser, für Manchen vielleicht zu ausführlichen Besprechung zu dem Schlusse, daß ich Heinrich VIII. für dasjenige Stück, das am 29. Juni 1613 zum ersten Male auf dem Globustheater aufgeführt worden, und für eine unverkürzte Originaldichtung Shakspere's halte, welche er Ende 1612 oder Anfang 1613 verfaßt hat. Ferner ist es mir selbstverständlich nicht zweifelhaft, daß dieses Poem nicht als ein Schauspiel in dem Sinne, wie dieses Wort gewöhnlich genommen wird, noch auch durchaus wie andere seiner Historien, sondern als ein geistreiches Gelegenheitsgedicht zur Feier irgend eines festlichen Momentes am Hofe Jacob I. — sei es auch zur Erinnerung an einen solchen Moment — ersonnen und geschrieben, und daher nur von diesem Standpunkte aus zu würdigen und zu beurtheilen ist.

Darüber bedarf es also nur weniger Worte, daß alle Ausstellungen, Vorwürfe und Rügen, welche von jenem Standpunkte aus berechtigt sein würden, dem Dichter nicht zur Last fallen. Vielmehr wird es einleuchtend werden, daß Vieles, was unter jenen Umständen mit Recht getadelt werden durfte, ihm zum Lobe gereicht. Ich werde also meinen früheren Ausspruch, nach welchem ich Heinrich VIII. als ein Meisterwerk bezeichnet, in der Hauptsache aufrecht zu halten und, so weit es in meinen Kräften steht, zu vertheidigen haben. Nur

muß ich den einen Ausdruck, daß man dabei den Dichter vergessen müsse, wenn auch nicht völlig zurücknehmen, so doch in einer Hinsicht modificiren. Denn in so weit jedes Gelegenheitsstück von Haus aus eine subjective Stimmung und Stellung des Dichters und somit auch eine bewußte Absicht voraussetzt, wird es bei der Beurtheilung desselben nicht möglich sein, diese Absicht mit dem Dichter zugleich aus den Augen zu verlieren. Indessen wird es doch erlaubt sein, unbeschadet dessen, an eine ähnliche Einwirkung auf die Darstellungsweise wie in älteren Historien zu glauben. Gleichwie bei diesen eine in des Dichters Imagination ausgeborene Erscheinung darüber gebot, scheint dieß auch hier der Fall gewesen zu sein.

Wie viel der Incorrectheiten, sei es in Anachronismen, Auslassungen, Versetzung von Thatsachen, Verwechselung von Personen oder auch in Fictionen, Shakspere's Historien vom Kenner der Geschichte vorzuwerfen sein werden, so kommen doch fast alle Urtheile der Berechtigten überein in der Bewunderung des lebenstreuen Bildes, das uns der Dichter von den dargestellten Begebenheiten und den in dieselben verwickelten Personen giebt. Selbstverständlich sind und müssen die einzelnen Dramen in dieser Wirkung nach dem Standpunkte der künstlerischen Ausbildung und Fertigkeit des Dichters sehr verschieden sein. Ich kann wohl glauben, Shakspere habe auf seinen ersten Theil Heinrich VI., ja vielleicht auf die ganze Tetralogie des Hauses York, nachdem zwanzig Jahre und mehr seit ihrer Abfassung an ihm vorübergegangen waren, mit gemüthlichem Lächeln über die Schwächen in der Ausführung zurückblicken können. Daß aber das große Ereigniß seines Lebens, diese Schöpfungen zur Welt geboren zu haben, seinem Gedächtnisse tief eingeprägt war, sollte, wie ich glaube, gerade aus dieser Dichtung Heinrich VIII. unleugbar hervorgehen. Mit derselben poetischen Kühnheit, mit welcher

er in jenen Stücken, und besonders im ersten Theile Heinrich's VI., fern von einander abliegende Begebenheiten eng aneinanderrückte, ohne Rücksicht auf materielle Wahrheit Personen und Namen anticipirte oder verwechselte, hat er auch hier sich den Stoff gebildet und ausgeführt. Ueber die vielen Anachronismen, über die Verwechselung mehrerer Personen und Namen in Heinrich VIII. vermag sich Jeder aus mehreren Commentaren, besonders aber aus Th. Per. Courtenay's verdienstlichem Werke zu unterrichten.*) In der Hauptsache kann für uns dieser Gegenstand bei dem vorliegenden Zwecke nicht von wesentlichem Belange sein. Mir kommt es vielmehr, bei der nahen Berührung der jugendlichen Begeisterung des ungeübten Dichters mit der gediegenen Anschauung des gereiften Mannes, auf den in doppelter Hinsicht zwar verschiedenen, aber in einer Beziehung auch nahe verwandten Standpunkt Shakspere's bei jenen und dieser Dichtung an. Während ihm dort nur das Bedürfniß, die Begebenheiten in ihrer engen Verbindung zwischen Ursache und Wirkung zur Anschauung zu bringen, als Motiv der Darstellungsweise diente, stand in diesem Stücke an der Spitze seiner Aufgabe und Bestrebungen die Absicht, eine Lichterscheinung zu verherrlichen, welche nicht überall noch unmittelbar durch die dargestellten Begebenheiten, sondern in mancher Hinsicht trotz derselben möglich geworden war. So muß ich mich auch ferner Dr. Hertzberg's Ansicht über den tiefpoetischen Sinn dieser Dichtung anschließen. Lag es in des Dichters Absicht, zu irgendwelcher festlichen Gelegenheit am Hofe seines Vaterlandes, der Verherrlichung der Königin Elisabeth und ihrer Regierung ein dramatisches Gedicht zu weihen, so mußte sich sein Blick noch unwillkürlich auf die schon vorher von ihm bearbeitete Geschichtsperiode

*) Courtenay's Commentaries on the historical plays of Shakspere. Vol. II. p. 118 ff.

wenden. Daß also Heinrich VIII. ihm selbst unter den Händen gewissermaaßen zum Epilog und zum endlichen Abschlusse seines großen Historienchklus wurde, war, wie es mir scheint, mehr das Resultat einer unbewußten Thätigkeit seines Ingeniums als einer vorbedachten Absicht. Jener bestimmte Zweck aber verlangte gebieterisch die Versinnlichung des Characters derjenigen Zeiten, welche der von ihm zu verherrlichenden Königin Elisabeth vorausgegangen waren, wobei es ihm natürlich nicht, wie in anderen Historien, auf den Zusammenhang des Causalnexus zwischen den einzelnen Begebenheiten ankommen konnte. Vielmehr durften ihm nur diejenigen Begebenheiten und Persönlichkeiten dienlich scheinen, aus deren Versinnlichung eher der Gegensatz der am Schlusse zu verherrlichenden Erscheinung, als der Zusammenhang mit derselben anschaulich wurde. So dürfen wir also nicht über den mangelnden Zusammenhang drei und einer halben Katastrophe, nicht über die Zwischenfälle eines Hochzeits- und eines Krönungszuges, nicht über den Schluß durch eine Kindtaufe mit einer emphatischen Prophezeihung, noch darüber mit dem Dichter rechten, wie dies Alles — Dr. Hertzberg's Worte — locker zusammengehalten wird durch die Person des Titelhelden. Auch gehört es, wie ich meine, nicht hierher, zu fragen, ob und in wie weit aus diesem Heinrich VIII. eine tragische Person zu machen gewesen wäre oder nicht. Vielmehr müssen wir nur bewundern, wie es dem Dichter dieses Stückes — gleichviel ob es eine Haupt- und Staatsaction zu nennen sei — gelungen ist, unter der losen Verbindung dieser widerstrebenden Elemente das zu erreichen, was er erreicht hat.

Charles Knight*) führt einen Vers aus Spenser's Fairy Queen an, worin die Macht der ewigen Veränderlichkeit über das Schicksal der Sterblichen besungen wird, und

*) Pictorial ed. Histories II. 395.

meint darin die leitende Idee des Dichters, sowie die Lösung der Frage über die Einheit des Poems zu finden. Der Eindruck darf an sich selbst für gerechtfertigt gelten. Doch wiewohl dem Dichter nach seiner natürlichen Anschauung das Tieftragische der meisten Begebenheiten zu Herzen gehen und Bedürfniß der Schilderung sein mußte, ist meiner Meinung nach das Motiv zur Anordnung des Ganzen mehr auf realistischem Boden zu suchen. Der Gegensatz des leidenschaftlichen Kampfes, in seinen früheren Historien, gegen den Zustand des inneren Friedens, in dieser Zeit Heinrich's VIII., hat fast allen Commentatoren und so auch Ehls. Knight als ein characteristischer Differenzpunkt zwischen diesem Poem und jenem Dramencyklus auffallen müssen. Und doch war ja mit der Beendigung der Parteikämpfe das Glück des Vaterlandes, das, wie es scheint, dem jungen Dichter nach der Katastrophe Richard III. denkbar war, mit der Herrschaft der Tudors nicht eingetreten. Um eine Verherrlichung dieser Dynastie konnte es also dem Dichter nicht zu thun sein. Kreyßig urtheilt darin ganz richtig, indem er meint, auch das Gegentheil herauslesen zu können. Nur ist auch nicht eine Satyre gegen die Tudors zu erwarten. Die Gegensätze, welche vor der Zeit der Tudors in Parteileidenschaften zu blutigen Kämpfen und Grausamkeiten führten, liegen freilich hier nur in der Selbstsucht, Schwäche und den Anmaaßungen, welche sich um die launenhafte Gunst eines Despoten von der ungewöhnlichsten Individualität mit Unterwürfigkeit oder Ränken bemühen, und von diesem ebenfalls mit Arglist und Tücke zu seinen selbstsüchtigen Zwecken benutzt oder rücksichtslos erdrückt werden. So konnte natürlich das ethische Princip nicht in ähnlicher Weise, wie in anderen Shakspere'schen Dramen, gewahrt werden. Ist aber auch dadurch der Gesammtinhalt unseren Bedürfnissen und Anschauungen im Allgemeinen nicht anmuthend, und werden wir durch den Schluß und die Prophe-

zeihung zu Gunsten einer kaum geborenen Herrscherin, welche alle diese Uebel heilen werde, noch nicht vollständig befriedigt und versöhnt, so dürfen wir doch auch nicht den persönlichen Standpunkt des Dichters und den seines Publikums vergessen. Diesen Gedanken führt Kreyßig am Schlusse seines Vortrages über Heinrich VIII. vortrefflich aus. Nur will mir dadurch der poetische Werth des Gedichtes nicht beeinträchtigt scheinen. Vielmehr muß ich auch hier, und vielleicht hier mehr als sonstwo, auf dem Standpunkte verharren, Shakspere's Größe nur nach seiner Zeit zu bemessen und ihn vollständig gerechtfertigt zu finden, wenn er, als der Beste unter den Besten seiner Zeit, dieser das Beste gewährte, was sie gebrauchen konnte.

Indessen liegen doch auch in den Details unendlich reiche Schätze poetischer Weisheit und neuer Offenbarungen aus dem unerschöpflichen Reiche des menschlichen Gemüthes. Wir würden die Darstellung Buckingham's nur zur Hälfte schätzen, wenn wir ihn nur nach dem zunächst liegenden Bedürfnisse des Dichters für seine Einführung beurtheilten. Allerdings war er noch eins der wenigen überlebenden Mitglieder des alten, rebellisch-trotzigen Feudaladels, und sein historischer Fall im J. 1521 bot dadurch dem Dichter eine willkommene Gelegenheit, um an die vergangene Zeit zu erinnern. Wir dürfen auch an die, noch immer unter der Asche glimmende Furcht vor Kronansprüchen von der Seite der Nachkommenschaft des yorkischen oder lancasterschen Stammes denken. Denn bekanntermaaßen leitete Buckingham von dem letzteren seine Herkunft ab. Auch stand damit die Bereitwilligkeit des Königs, an die frivolen Anklagen eines ehemaligen Hausdieners des Herzogs zu glauben und Buckingham dem Laufe des Rechtes zu überlassen, im engsten Zusammenhange. So war denn also Buckingham nicht das Opfer eines Justizmordes, sondern

er fiel nach der Härte des Gesetzes*) dem Verhängnisse anheim, das von Geschlecht zu Geschlecht sich fortgepflanzt hatte. Shakspere hat die Rolle desselben im engsten Anschluß an seine Quelle, Holinshed's Chronik, ausgearbeitet. Er hindet sich in diesem Stücke an dieselbe, mit Ausnahme der chronologischen Ordnung, mit derselben Treue und Gewissenhaftigkeit, mit welcher er in dem um wenige Jahre älteren Stücke Antonius und Cleopatra Plutarch gefolgt ist. Sollen wir aber darum die lebenswarme Ausmalung des Characters von Buckingham weniger anerkennen? Oder sollen wir deshalb daran zweifeln, ob der Dichter die hohe Bedeutung erkannt habe, welche das unbefangene, beherzte und selbständige — wenn auch unbedachtsame — Auftreten Buckingham's im Gegensatze zu der servilen Haltung des Herzogs von Norfolk, des Lord Kämmerer**), und Anderer gegenüber dem König und dem

*) conf. Shakspere-Studien Bd. I. (Altengland und W. Shakspere) p. 34.

**) Ich kann nicht umhin, hier in der vortrefflichen Uebersetzung Dr. Hertzberg's, hinsichtlich der Bezeichnung des Lord Chamberlain als Lord Kämmerier, einen Irrthum zu berichtigen, der Manchen unerheblich scheinen kann, für einen Mann aber, der im Dienste des Hofes grau geworden, anstößig ist. Das Wort Kämmerier, eine Corruption des italienischen Cameriere, wird, meines Wissens, nach dem Sprachgebrauche aller deutscher Höfe nur als Ehrentitel für einen Kammerdiener des Souverains — und nur dieses — gebraucht. Damit stimmt auch Adelung's Erklärung überein, wogegen in Dr. Dan. Sander's Wörterbuch das Wort — wahrscheinlich weil er es für undeutsch hielt — nicht aufgenommen ist. Das Wort Chamberlain oder Chambellan finde ich aber in keinem der mir zu Dienst stehenden Wörterbücher anders als mit Kammerherr oder Kämmerer übersetzt. Auch muß das letzte Wort der deutschen Sprache schon längst eigenthümlich gehören, da im deutschen Reiche der Markgraf von Brandenburg, als Kurfürst, das Erzkämmereramt hatte und in Folge dessen das goldene Scepter im blauen Felde als Wappen führte, sowie die zwei gekreuzten Schwerter im kursächsischen Wappen das Erzmarschallamt bezeichneten.

Cardinal Wolsey in prägnanter Weise bezeichnet? Jedenfalls gehört diese Einzelheit unbedingt zu der Characterisirung des ganzen Gemäldes von dem damaligen Wesen des Hofes, durch das allein die launenhafte Despotie Heinrich's VIII. und die anmaaßende Willkürherrschaft des Cardinals möglich wurde. Denn nicht darauf konnte es dem Dichter allein ankommen, die, allerdings schon in der Politik des englischen Hofes von Eduard IV. an, liegende Neigung zur Bevorzugung der Emporkömmlinge vor den Mitgliedern des alten Feudaladels auszumalen. Das Bild, wie es sich auch in der Imagination erzeugt haben mag, wird erst vollständig, indem wir sehen, wie die Mitglieder der alten mächtigen Geschlechter sich selbst durch Mangel an hergebrachter Selbständigkeit um ihre Stellung bringen.

Die Ueppigkeit und Willkürherrschaft des Hofes konnte ferner nicht besser versinnlicht werden, als durch die vortreffliche Ausmalung des Bildes von dem prunksüchtigen und ränkevollen Cardinal von York. Auch hier folgte Shakspere genau der Chronik Holinshed's, der wiederum theils aus dem Leben des Cardinals von Cavendish — wiewohl das Buch damals noch nicht gedruckt war —, theils aus einer Stelle aus Campion's Geschichte von Irland, geschöpft hatte.*) Wer wollte aber des Dichters Verdienst deshalb für geringer achten? Es bekundet sich vorzugsweise nicht blos in der Kunst, sondern auch in dem feinen Gefühle der Zusammenstellung, und vor allem Anderen in der Einsicht, mit welcher er die historische Bedeutung der von seinem Gewährsmann berichteten Thatsachen von dem anecdotären Character anderer zu unterscheiden wußte. Darin steht er eben im höchsten Grade erhaben über seinen Zeitgenossen. Sollte, wie wohl vermuthet worden,

*) Da mir die letztgenannten Quellen nicht selbst bekannt sind, berufe ich mich auf Dr. Hertzberg's mehrfach genannte Einleitung zu Heinrich VIII.

das mehrfach gedachte Drama Rowley's auf ihn einen Einfluß gehabt haben, so würde er nur darin zu suchen sein, daß er sich vor dem Mißbrauche der anecdotären Details um so mehr hütete. So ist die, gleich am Eingange von Norfolk gegebene, Beschreibung des sogenannten Champ d'or zwischen Guines und Arde durchaus im großartigen Style gehalten. Nicht um die üppige Pracht, mit welcher Heinrich's VIII. Hofhaltung im Gegensatze gegen seinen kargen Vater und Vorgänger, Heinrich VII., die Mitwelt blendete und von der Nachwelt angestaunt wurde, war es dem Dichter allein zu thun. Wir hören dabei zugleich von der anmaaßenden Willkür, mit welcher der mächtige Emporkömmling über den König sowohl, als die Mitglieder des hohen Adels verfügen durfte. Nur wen der Cardinal als Theilnehmer bezeichnet hatte, durfte dabei sein, nicht um sich für begünstigt zu halten, sondern um an seinen Wohlstand, und somit an die Mittel zur Behauptung seiner Selbständigkeit die Axt gelegt zu sehen. Die Zeitgenossen Shakspere's mögen es wohl besser verstanden haben als wir, von welcher Bedeutung es war, daß selbst der erste Pair des Reiches, der noch zur Zeit Elisabeth's hochmächtige Howard, Herzog von Norfolk, einer der Theilnehmer war, und nun, nachdem er selbst den Druck der ihm aufgebürdeten Last gefühlt hatte, mit zaghafter Klugheit den übereilten Zorn Buckingham's in die Bahn der Vorsicht zu lenken sucht. Kurz also diese Beschreibung ist nicht blos als eine vortreffliche Exposition untadelhaft, sie steht auch in engem Zusammenhang mit den Hauptbildern, welche uns der Dichter vorzuführen gedenkt. Auch die Scenen — da einmal von der Benutzung anecdotärer Einzelheiten gesprochen worden —, wo von dem Ueberhandnehmen der französischen Moden (Act I. Sc. 3), oder von der Anmaaßung des Cardinals über die für den Lord Kämmerer bestimmten Pferde die Rede ist (Act II. Sc. 2), können nicht unter diesem Lichte betrachtet werden.

Jener Gegenstand, den wir zur Ausführung des Ganzen leicht missen könnten, war gerade für Shakspere's Zeitgenossen von Belang, da eben zur Zeit Jacob's I. die französischen Moden noch mehr um sich zu greifen im Begriffe standen. Die Hauptsache bleibt immer die erschöpfende Virtuosität der Kunst, mit welcher in dem Bilde des Cardinals nichts vernachlässigt ist, um dasselbe in voller Lebenswärme vor uns erscheinen zu lassen. Wenn wir ein großes Kunstwerk Raphael's betrachten, so wird es uns nicht beikommen zu fragen, warum er den Pinsel hier so und dort anders geführt, die eine Gruppirung in dieser und eine zweite in jener Weise geordnet hat, oder bei dem, was sonst an Details zu betrachten ist, an eine vorberechnete Absicht zu denken. Allein indem wir uns dem magischen Eindrucke hingeben, mögen wir wohl zurückblicken auf Jugendwerke des Meisters, an denen wir, trotz ihrer gewinnenden Lieblichkeit, noch die Befangenheit in dem Vorbilde seines Meisters Perugino wahrnehmen. So dürfen wir auch hier zwischen diesem Meisterbilde, wie es aus einer völlig freien Imagination, der historischen Quelle getreu, hervorgezaubert worden, und den jugendlichen Schöpfungen, in welchen noch der Einfluß der mächtigen Vorgänge Marlowe's und Kyd's durchleuchtet, eine weite Kluft bemerken. Was ist gegen diesen Cardinal Wolsey der, immerhin bewunderungswürdige, Cardinal von Wincheſter! Stellen wir uns dann, auch abgesehen von solchen Vergleichungen, auf den Standpunkt des Publikums, für das dieses Stück bestimmt war, sollten wir dann nicht bewundern, mit welcher erschöpfenden Einsicht der Dichter in der schonungslosen Ausmalung aller Attribute der Ränkesucht, Arglist und Heimtücke des hochbegabten Mannes die unverkürzte Größe der Gefahr eines papistischen Absolutismus, womit England durch den allmächtigen Cardinal bedroht war, vor den Augen seiner Zeitgenossen zur Anschauung gebracht hat? Für so stumpf-

sinnig und beschränkt können wir doch unmöglich das Publikum des Globustheaters halten, daß ihm das Glück des Landes durch der Königin Elisabeth Erklärung für den Protestantismus oder, wie Shakspere sagt, für die Erkenntniß Gottes in Wahrheit, in der Befreiung von der Furcht vor solchen Gefahren nicht anschaulich gewesen wäre. So mußte also auch ihm die, wie immer zusammenhangslose, Aufstellung dieses Gemäldes mit der Katastrophe des Cardinals in enger Beziehung stehen zu der wider dessen Willen vollzogenen Verheirathung des Königs mit „der Kön'gin Fräulein, eines Ritters Tochter", „einer mürr'schen Lutheranerin", Anna Bullen, und zu der Geburt einer Königin der Zukunft zum Heile des Vaterlandes. Doch wiederum ist die Darstellung dieser Katastrophe ein neuer Beleg für die hohe Erhabenheit des Dichters über die Vorurtheile seiner Zeit, unter deren Einfluß der gerechtfertigte Widerwille gegen die Sache mit ungerechtfertigter Parteisucht auf die Person übertragen und ein blinder Haß gegen Alles, was für papistisch galt, erzeugt wurde. Um zehn bis fünfzehn Jahre früher möchte wohl noch mehr Muth, als im J. 1613, dazu gehört haben, den Cardinal nach seinem Falle in derselben versöhnlichen Weise, wie in diesem Stücke, abtreten zu lassen. Doch auch damals war in der Mehrheit der englischen Bevölkerung die Erinnerung an Wolsey, als an den Gegenstand des allgemeinen Hasses, noch lebhaft im Gedächtnisse. Wenige würden daher seine hohe Begabung und die Resignation, mit welcher er seinen Fall ertrug, mit der Milde betrachtet haben, mit der sie Shakspere in dem Gespräche mit Thomas Cromwell schildert, der nach der Geschichte sein Vertheidiger im J. 1529/30 war. Ein Beispiel davon giebt allerdings die auch von Holinshed benutzte Stelle aus Campion's Geschichte von Irland. Die feine und sinnreiche Art, wie diese Characteristik des Cardinals, die mit einer von Holinshed früher gegebenen nicht völlig übereinstimmt,

von Shakspere in der Auslassung von Griffith (Act IV. Sc. 2) benutzt worden, hat zwar schon Dr. Hertzberg hervorgehoben; doch halte auch ich mich für verpflichtet, darauf hinzuweisen, weil die nach jeder Seite hin gerechte Darstellung Shakspere's dadurch am meisten einleuchtend wird. Es könnte genügen, an der wunderbaren Objectivität des Dichters die Verehrung für die Erhabenheit seiner Gesinnung anzuknüpfen, wenn nicht zugleich in dieser Art der Darstellung der tiefsinnig-poetische Instinct Shakspere's für die Auffassung des Tragischen von Neuem anerkannt werden müßte. Man hat, mindestens andeutungsweise, Zweifel darüber zu erkennen gegeben, ob auch Wolsey's Fall von seiner Höhe Mitleid verdienen dürfe. Ich bin dagegen der Ueberzeugung, daß dem Dichter der Fall Wolsey's, nicht blos vom Standpunkte seiner Zeit, nach welchem jeder jähe Sturz eines vom Glücke Begünstigten für „a tragedy" angesehen wurde, sondern auch nach persönlicher Ueberzeugung, eine tieftragische Empfindung erregt hat. Wie groß auch die Verschuldung des Individuums, wie vorwurfsvoll auch die Handlungsweise desselben vor dem Richterstuhle der Moral erscheinen mag, so kann doch das reinmenschliche Gefühl nicht unberührt bleiben bei der Größe des, wenn auch verschuldeten, Unglückes. Doch ist es nicht das allein. Wir müssen vielmehr in solchen Fällen nicht über den verdienten Sturz des Individuums allein, sondern auch über den Untergang großer und ausgezeichneter Eigenschaften unter dem Einflusse menschlicher Hinfälligkeit und sittlicher Gebrechlichkeit trauern. Ob Shakspere den vorliegenden Fall ganz in diesem Sinne bewußterweise hat darstellen wollen, maaße ich mir nicht an, zu entscheiden. Gewiß ist aber nach der Darstellung eine schmerzliche Theilnahme für den Untergang einer bedeutenden menschlichen Erscheinung gerechtfertigt.

Eine Katastrophe ist unzweifelhaft das Schicksal und Ende der Königin Katharina zu nennen. Ob sie selbst aber

für eine tragische Erscheinung zu halten sei, könnte bezweifelt werden. Ueber den Standpunkt, welchen, mindestens ein überwiegender Theil der englischen Bevölkerung damaliger Zeit, bei der Beurtheilung des Scheidungsprocesses Heinrich's VIII. von seiner ersten Gemahlin einnahm, habe ich mich im ersten Theile meiner Shakspere-Studien erschöpfend ausgesprochen. Indem ich darauf verweise, habe ich daher nichts weiter hinzuzufügen. Ueberdieß folgte Shakspere in den darauf bezüglichen Scenen seiner Quelle mit fast ausnahmsloser Genauigkeit. Nur daß er in chronologischer Hinsicht hier und dort davon abwich. So fällt, wie es nach dem Stücke scheinen könnte, die Bekanntschaft des Königs mit Anna Bullen nicht vor, sondern nach dem Beginne des Scheidungsprocesses. Auch trat der Tod der Königin ungefähr zwei Jahre nach der Geburt der Prinzessin Elisabeth ein. Zur Anticipation beider Begebenheiten hatte der Dichter bei dem bestimmten Zwecke des Poems genügende Gründe, wie dieß auch von den Commentatoren mehrfach anerkannt worden ist. Hiernach kann leicht die Schilderung der Königin nicht sowohl als ein poetisches Verdienst, sondern vielmehr als eine Nachzeichnung nach dem Original nur in bedingter Weise anerkannt werden. Doch gerade in diesem Characterbilde muß ich ein ausgezeichnetes Kunstwerk verehren. Die theoretischen Gründe dafür würden einer weiteren Ausführung bedürfen, wenn uns die Art und Weise, wie Shakspere seine Quellen zu behandeln und zu benutzen pflegt, nicht in jedem Stücke von seinem tiefen poetischen Sinne und feinen Gefühle für die geheimnißvollsten Regungen des Gemüthes überzeugte. Denn gerade deshalb, weil wir sehr häufig, und vielleicht hier vorzugsweise in den Fall kommen, seine Anschauungs- und Darstellungsweise der, aus dem Berichte eines Anderen, ihm zugegangenen Erscheinung fast für selbstverständlich zu halten, müssen wir jene Eigenschaften am meisten be-

wundern. Wer sollte es nicht erlebt haben, daß ihm eine Erzählung nur einen geringen Eindruck gemacht, ja daß er aus derselben nur das Unerhebliche aufgefaßt hat und durch einen einzigen Wink eines feineren Geistes auf den unglaublich nahe liegenden, tieferen Sinn der vorgetragenen Begebenheit in der überraschendesten Weise aufmerksam gemacht wird? Die Fäden, welche das Reale mit dem Ideellen, das Alltäglichgemeine mit dem Unvergänglicherhabenen verbinden, so nahe sie auch in der Regel vor unseren Augen liegen, sind doch durchgängig so fein, daß sie von dem blöden Gesicht der Menge nicht leicht entdeckt werden und nur dem mit Natur und Leben innig verbundenen Geiste des wahren Poeten bemerkbar sind. So sehe ich auch in diesem Lebensbilde der Königin Katharina das Realmenschliche mit dem Idealgeistigen auf so wunderbare Weise verbunden, daß mir in demselben die Thätigkeit eines Geistes von der reifsten Ausbildung aller Gaben, welche ihm die Natur verliehen hat, anschaulich wird. Die Würde der Königin steht mit den natürlichen Gefühlen der Frau im vollsten Gleichgewichte. Es ist daher eben so ungerecht, sie wegen jener Eigenschaft zu überschätzen, wie wegen ihrer feinen und empfindlichen Weiblichkeit ihr einen Vorwurf zu machen. Dieselbe Frau, welche von ihrem erhabenen Standpunkte aus den Cardinal durchschaute, konnte doch in der Liebe und Anhänglichkeit zu ihrem Gemahl nicht wankend werden, weil sie ihn in den Händen eines verwerflichen Günstlinges sah. Die Geschichte berichtet mehrere Fälle, wo die stolze Spanierin sich aus treuer Anhänglichkeit an ihren, um mehrere Jahre jüngeren Gemahl ohne Widerstreben und mit Liebenswürdigkeit anschloß, wenn dieser aus grillenhafter Laune von seiner königlichen Höhe herabstieg, um sich durch Herablassung populär, oder, wie man sagen könnte, gemein zu machen. Daß sie, soweit es mit ihrer sittlichen Würde vereinbar war, den Cardinal hassen mußte, bedarf keiner

Entschuldigung oder Erklärung. Ihre Aeußerungen bei der Nachricht von seinem Tode gehören auf die Rechnung ihres natürlichen Gefühles. Um so schöner und würdiger ist ihr Eingehen auf die versöhnende Einrede Griffith's. Der feine Zug des beleidigten Stolzes gegen den Diener, der in der Ehrerbietung sich versäumt hatte, sollte nicht als Vorwurf gegen sie hervorgehoben werden. Wir müssen vielmehr anerkennen, daß die Größe der Seele dieser königlichen Frau nicht so gediegen sein würde, wenn sie unter dem Drucke der schmerzlichsten Erniedrigung die Ansprüche der Ehrerbietung hätte vergessen können, zu denen sie durch ihre unveräußerliche Würde berechtigt war. Denn hier berühren sich eben die beiden Gegensätze der weltlich geselligen Erhabenheit der Königin und der natürlich fühlenden Frau auf die empfindlichste Weise. Und wer möchte diese reinmenschliche Regung nicht vergessen über die Verklärung, unter welcher der Dichter sie von uns scheiden läßt? Wie konnte man nur aus dieser Darstellung das Bekenntniß des Dichters zum Katholicismus herauslesen? Täusche ich mich nicht, so ist das nur möglich, indem man die Verschiedenheit der Confessionen nicht von dem Standpunkte der religiösen Ueberzeugung, sondern nur von dem der Parteistellung ansieht. Dann mußte man freilich die Huldigung für Elisabeth aus dem prophetischen Munde Cranmer's für die Zugabe eines anderen Dichters halten, ein Manöver, das nur denjenigen möglich ist, welchen es widerstrebt, Shakspere eine Gesinnung zuzutrauen, zu der sie selbst sich nicht erheben können oder mögen. Doch noch eine beiläufige Bemerkung sei hier erlaubt. Wie immer in allen Dichtungen Shakspere's Objectivität — auch in Bezug auf religiöse Dinge — beispiellos und wunderbar ist, so mag man kaum eine Stelle in denselben auffinden, die mehr dafür spräche, als dieser Gegensatz der Verherrlichung der katholischen Königin Katharina gegen die Huldigung, welche am Schlusse der

protestantischen Königin Elisabeth wegen ihrer confessionellen Stellung dargebracht wird. Wie aber diese beispiellose Objectivität dem Dichter nicht möglich gewesen sein würde, wenn er ein strenggläubiger Anhänger irgend eines Bekenntnisses gewesen wäre, wie Bekenntnißgläubigkeit und Objectivität ihrem Wesen nach sich gegenseitig ausschließen und endlich diese Objectivität Shakspere's beweise, daß er von einem Standpunkte außerhalb des dogmatischen Kirchenthums ausging, von einem Standpunkte, der eben so different vom protestantischen, wie vom katholischen Dogma war — d. h. vom Standpunkte der Humanität — diese Aufstellungen eines gelehrten und kundigen Shakspereforschers*) sind meinem schwachen Kopfe unfaßlich. Doch ich verschiebe die weitere Besprechung dieses Zweifels auf eine andere Gelegenheit, um auf die Betrachtung von zwei anderen Seiten des Bildes der Königin Katharina einzugehen.

Die Frage steht voran, ob das Schicksal Katharina's einen tragischen Character im eigentlichen Sinne des Wortes habe. Ueber das Erschütternde, Tiefschmerzliche desselben wird kein Streit sein können; aber wo liegt, so wird man fragen, die tragische Verschuldung? Daß von einer Schuld im moralischen Sinne des Wortes nicht die Rede sein könne, wird nicht von Neuem bemerkt zu werden brauchen. Indessen so verehrungswürdig sie dargestellt ist, wird doch nach einer, in ihrem freien Willen liegenden, Veranlassung ihres Falles gefragt werden müssen. Das Stück selbst giebt darauf keine bestimmte Antwort. Bekanntermaaßen war der Cardinal Wolsey, gleich seinem Collegen Campejus, sehr betroffen über die Wendung, welche die von jenem, wenn auch mit einer schlauen Verwahrung gegen einen persönlichen Vorwurf, in

*) Shakspere's Character, seine Welt- und Lebensanschauung, von K. Elze (Separatabdruck aus dem Shakspere-Jahrbuch. Bd. X), p. 29.

Anregung gebrachte Scheidung des Königs genommen hatte. Wolsey's Brief nach Rom, worin er dem Papste zur Verzögerung der Entscheidung gerathen hatte, stand damit im Zusammenhange. Ehe er wußte, daß dieser verhängnißvolle Brief dem Könige in die Hände gefallen war, bat er, mit Campejus zugleich, um eine Audienz bei der Königin. Es ist nicht unglaublich, daß beide Cardinäle die Absicht hatten, der Königin deshalb zu rathen, sie möge von ihrer Weigerung, vor dem Gerichte zu erscheinen, absehen, weil dadurch allein die Verzögerung der Entscheidung möglich wurde. Die Königin ging, wie Shakspere die Sache darstellt, auf die Eröffnungen der Cardinäle nicht ein. Indem sie also auf ihrer Renitenz beharrte, könnte man glauben, es habe in Shakspere's Sinn gelegen, ihr selbst in so weit einen Antheil an ihrem endlichen Schicksale zuzuschreiben, als dieses Verhalten thatsächlich ihre Verurtheilung zur Scheidung in contumaciam zur Folge hatte. Ich halte das um so weniger für wahrscheinlich, als des Königs Ehe mit Anna Bullen vor der endlichen Entscheidung des Processes vollzogen war. Darnach bleibt nichts übrig, als daß der Fall Katharina's Shakspere nach allen übrigen Umständen schon genügend tragisch erschienen sei. Auch hat er alle Attribute dazu, sobald wir, wie dieß überhaupt nothwendig ist, von einer Schuld im moralischen Sinne absehen. Denn selbst die edelsten Tugenden der Königin in einer, zwanzig Jahre lang fortgesetzten, ehelichen Treue und Hingebung an einen, in sittlicher Hinsicht, tief unter ihr stehenden Gemahl sind genügende Momente für die Anknüpfung der Fäden eines schweren Verhängnisses. In diesem Gegensatz, der zum Boden eines tragischen Schicksales unleugbar geeignet ist, suche ich auch vorzugsweise das Motiv Shakspere's für die von ihm ausgeführte Darstellung der Königin Katharina. Denn unter allen, von dem Dichter benutzten, und zur Anschauung gebrachten Bildern ist keins,

das die Schätzung Heinrich's VIII. tiefer hinabdrückte. Hat doch der überwiegende Lichteffect von Katharina's Erscheinung schon mehr als einen Kritiker veranlaßt, in ihr, wenn nicht die Hauptperson, so doch den Glanzpunkt des ganzen Poems erkennen zu sollen. Diese Meinung könnte ich zwar nicht theilen; aber ich würde mich nicht wundern, wenn man in ihrer Darstellung die wesentlichste Veranlassung zum Zweifel an der Absicht des Dichters, das Stück vor der Königin Elisabeth aufführen zu lassen, erkannt hätte. Man darf zwar annehmen, daß die Animosität gegen Spanien, welche zur Zeit der unüberwindlichen Armada ihren Höhepunkt erreicht und auch zu mehreren Auslassungen auf dem Felde der Literatur Veranlassung gegeben hatte, im Beginne des siebenzehnten Jahrhunderts, nach mehreren glänzenden Erfolgen Englands gegen diese Macht, wesentlich nachgelassen hatte. Die Gemüther waren damals vorzugsweise mit den irländischen Angelegenheiten und mit dem tragischen Falle Essex, eines der ausgezeichnetesten Kämpfer gegen Spanien, beschäftigt. Aber es scheint nicht glaublich, daß die Königin Elisabeth die Verherrlichung der Königin Katharina ohne Empfindlichkeit würde betrachtet haben. Unter allen Umständen konnte es ihr nicht gefallen, die Vermählung ihrer Mutter mit dem Könige und ihre Geburt auf den Fall dieser verehrungswürdigen Frau begründet zu sehen. Die Hauptsache bleibt indessen immer der tiefe Schlagschatten, den diese Schilderung auf Heinrich VIII. wirft; und daß Shakspere daran gedacht haben sollte, der Königin Elisabeth ihren eigenen Vater in dem von ihm geschilderten Lichte darzustellen, vermag ich mir wenigstens nicht vorzustellen.

Man hat wohl gemeint, Heinrich's VIII. Bild sei in diesem Stücke im Verhältnisse zu seiner wahren Erscheinung sehr vortheilhaft, ja sogar beschönigend dargestellt. Für uns, die wir das ganze Leben Heinrich's VIII. aus der Geschichte

kennen, läßt sich für diese Anschauungsweise viel zur Rechtfertigung sagen. Wie die Annalen seiner Regierung vor uns liegen, können wir kaum anders, als in ihm eine der unwürdigsten Persönlichkeiten, die jemals einen Thron eingenommen haben, zu sehen. Er erscheint uns mit Recht als grausam aus Selbstsucht, Laune und Sinnlichkeit, ränkesüchtig, falsch, heimtückisch, eitel auf einige geistige Vorzüge und selbst als Politiker weder von weitem Gesichtskreise noch vom Glücke begünstigt. Wo immer wir den Blick auf sein Gebahren hinwenden, können wir keine Spur eines sittlichen oder religiösen Gefühles entdecken. Im Gegensatze gegen dieses harte Urtheil mußte das seiner Zeit ganz anders sein. Wenige seines Gleichen waren von den Umständen, unter welchen er den Thron bestieg, und durch die persönlichen Gaben, mit denen die Natur ihn ausgestattet hatte, mehr begünstigt gewesen. Nach der Regierung Heinrich's VII., der nach den Erschütterungen der Bürgerkriege, mit habgieriger Politik im Inneren und kleinlichem Verhalten nach außen, die Hoffnungen der Bevölkerung auf eine segensreiche Zeit getäuscht hatte, trat Heinrich VIII. in seiner frisch jugendlichen Erscheinung und einer ungewöhnlichen Behendigkeit des Geistes in den Besitz einer Fülle der Macht und despotischen Unabhängigkeit, wie sie kaum einem Könige von England vor ihm zu Theil geworden war. Seine Vergnügungssucht und Prachtliebe kamen ihm bei der vorherrschenden Neigung Altenglands, sich harmlos dem Vergnügen hinzugeben, zu Statten. Wäre seine Bereitwilligkeit, das fröhliche Leben des Landes nicht blos ungestört gehen zu lassen, sondern auch nach Gelegenheit daran Theil zu nehmen, nicht die Folge dieser Neigungen gewesen, so hätte man sie für Klugheit auslegen können; gewiß wenigstens gewann er sich damit die größte Popularität, und wo er in seiner patriarchalischen Unbeschränktheit mit Ernst und Strenge aufzutreten genöthigt war, sah man in seinem Gebahren

überall nur einen wohlwollenden Despotismus. Dabei war er in einigen auswärtigen Unternehmungen, wie z. B. im Kriege mit Schottland, vom Glücke begünstigt, und was die Hauptsache war, während der Continent von wiederholten Kriegen heimgesucht wurde, genoß England einer glücklichen Ruhe. So war er denn bis in das 15. und 16. Jahr seiner Regierung, wo die ersten Gedanken zu seiner Scheidung von Katharina von Aragonien aufkamen, als ein milder und vorwurfsloser König von der Menge geliebt und geehrt. Wäre er um das Jahr 1525 bis 26 gestorben, so würde sein Andenken in England unter diesem Lichte fortgelebt haben. Selbst diese Ehescheidungsfrage, die gewissermaaßen als der erste Act seiner Gewissenlosigkeit anzusehen ist, stand von Haus aus und in der Folge mit den höchsten nationalen Interessen in Beziehung und Verbindung, so daß Viele geneigt waren, über das Vorwurfsvolle dieses Beginnens hinwegzusehen.

Was unter solchen Umständen die Menge blenden und, selbst in der Folge seiner blutigen Laufbahn, noch viele Urtheilsunfähige an ihn fesseln konnte, indem er sich durch einen gewohnheitsmäßigen Zug gutmüthiger Popularität und wiederholte Acte willkürlicher Großmuth*) den Spitznamen Bluff-

*) John Stowe, a survey of London. F. p. 89, erzählt unter Anderem Folgendes: Sir Will. Fitzwilliam (Merchant-taylor) war einer der Diener von Cardinal Wolsey gewesen. 1506 wurde er Alderman von London. Dann zog er sich nach Milton in Northamptonshire zurück. Als sein früherer Herr, Cardinal Wolsey, gestürzt war, nahm er ihn gastfreundlich auf. Darauf ließ ihn der König vor sich fordern und machte ihm Vorwürfe darüber, einen so staatsgefährlichen Mann zu beschützen. Er antwortete, das sei ohne üblen Willen gegen den König geschehen, und er habe sich nur durch das Gefühl der Dankbarkeit gegen den Cardinal, dem er sich, als seinem früheren Herrn, und gewissermaaßen dem Schöpfer seines Glückes, verbunden fühle, dazu bewogen gefunden. Auf den König machte diese Antwort einen so günstigen Eindruck, daß er beklagte, nur wenige so treue Diener zu haben, ihm sofort den Ritterschlag ertheilte und ihn später in seinen Geheimen Rath aufnahm.

Henry im Munde des Volkes erhielt, konnte Shakspere's Schilderung nicht beeinflussen. Auch in dieser hat er sich allerdings genau an seine Quelle gehalten. Er hat dem Könige, mit Ausnahme einer Einzelheit, nichts angedichtet, aber auch nichts hinweg gelassen, was ihm zum Vorwurfe gereichen kann. Wollte man ihm aber nur das Verdienst eines getreuen Portraitmalers nach der Chronik zusprechen, so dürfte man ihm auch nicht das weit höhere eines täuschend wahren Lebensbildes absprechen. Vielleicht liegt eben in dieser täuschenden Lebenswahrheit die Veranlassung für Manchen, ein Gemälde anzuschauen, das der allgemeinen Vorstellung von dieser, im höchsten Grade verwerflichen Individualität nicht angemessen scheint. Nicht blos das Bedürfniß und die poetische Nothwendigkeit, wie Dr. Hertzberg richtig bemerkt, Heinrich VIII. so würdig als möglich darzustellen, ist hierbei allein maaßgebend. Vielmehr wirkt diese persönliche Erscheinung vorzugsweise deshalb minder abstoßend auf uns, als der geschichtliche Bericht, weil sie in unserer Imagination auf ähnliche, ja fast in gleicher Weise, Platz ergreift, wie eine Erscheinung des wirklichen Lebens. Denn, wie bei dieser, verbirgt sich zwar das Vorwurfsvolle und Verabscheuungswürdige bald unter dem täuschenden Aeußeren, bald durch das schnelle Vorüberschreiten der Erscheinung, oder auch durch den verschleierten Gegensatz zwischen Gutmüthigkeit und Heimtücke, zwischen momentaner Stimmung und vorbedachter Verstellung und im Allgemeinen zwischen Lüge und Wahrheit. Aber es bedarf, gleichwie im Leben, so auch hier, nur des unbestochenen Urtheils, um alle diese Elemente in dem von Shakspere aufgestellten Bilde Heinrich's VIII. zu erkennen. Und wollte man, wie es versucht worden ist, eine Beschönigung darin sehen, daß, besonders von Anfang herein, das vorherrschende Gewicht auf den Einfluß des Cardinals gelegt und dadurch der größte Theil des Vorwurfs vom König selbst

abgewendet werde, so könnte ich dieß nur für ein verzeihliches Mißverständniß halten. Ob Cardinal Wolsey bei der willkürlichen Beherrschung aller Verhältnisse, bei der vorwurfsvollen Anklage Buckingham's und endlich bei der Anregung der Scheidung den König, gleichwie ein willenloses Werkzeug, gegängelt habe, ist an sich selbst durch nichts erwiesen, und wäre es der Fall, so würde es doch unmöglich sein, von dem König die Beschuldigung der Schwäche abzuwälzen. Aber Heinrich VIII. ist nichts weniger als schwach oder unselbständig der Leitung des Cardinals ergeben. Wir dürften sagen, er spiele seine Rolle des Verführten in mehreren Scenen mit der größten Meisterschaft. Nach der Darstellung Shakspere's ist es erlaubt, an eine Lebenserscheinung zu glauben, die sich, je mehr die Verhältnisse und Umstände von mannichfaltiger Gestaltung und Verwickelung sind, desto öfter wiederholt. Ich meine die Erscheinung, unter welcher die Lüge in ihrem zweischneidigen Character auftritt. Sie verwirrt nicht blos das Urtheil derjenigen, gegen die sie gerichtet ist, sondern auch, und oft in noch höherem Grade, das Selbstbewußtsein des Lügners selbst. Daß Heinrich's VIII. despotische Willkür von England ertragen, ja daß ihm trotz derselben bis an sein Ende noch ein hoher Grad von Popularität bewahrt worden, ist nur auf diesem Wege zu erklären. Daß sich aber der König in die grausame Gleichgültigkeit gegen das Leben seiner Unterthanen immer mehr vertiefte, daß er in Folge dessen viele derselben und zwei seiner Gemahlinnen unter dem Henkerbeile sterben ließ, während die dritte nur mit lügenhafter Schlauheit und List dieser Gefahr entging, würde bei seiner intellectuellen Befähigung ein unlösbares Räthsel bleiben, wenn wir nicht annehmen müßten, er habe in der Verlogenheit gegen sich selbst überall an der eingebildeten Ueberzeugung festgehalten, dieses Gebahren der königlichen Würde seiner Stellung schuldig zu sein. Dieser Zug der zweischneidigen

Lüge geht in Shakspere's Darstellung überall durch, gleichviel ob wir dieß als das Resultat einer bewußten Absicht, oder nur als das selbstverständliche Attribut derjenigen Erscheinung betrachten sollen, welche sich seines großen Ingeniums bemächtigt hatte.

Heinrich's VIII. unversöhnlicher Zorn gegen Buckingham könnte für gerechtfertigt gelten, wenn wir an seine Ueberzeugung von dessen Schuld glauben dürften. Es liegt nahe genug, an dieser Ueberzeugung zu zweifeln. Aber es ist kein genügender Anhalt zu finden, um sich darüber Rechenschaft zu geben, ob der König den Hochverrathsproceß, dessen Ausgang nicht zweifelhaft sein konnte, in der That für gerechtfertigt hielt, oder ob ihn nur eine persönliche Neigung dazu überredete. Mit dem Scheidungsproceß steht es anders. Nach Shakspere's Darstellung fällt, wie schon bemerkt worden, die Bekanntschaft des Königs mit Anna Bullen und seine Leidenschaft für sie vor den Beginn desselben. Nach der Geschichte und nach Holinshed begann der Proceß, ehe Anna Bullen dem König im J. 1526 bekannt wurde. Das ist der einzige Fall, in welchem Shakspere des Königs Verhalten in dieser Sache vorwurfsvoller darstellt, als es historisch begründet ist. Denn wiewohl Heinrich's VIII. Leidenschaft für Anna Bullen seinen Eifer für die Scheidung vermehrte, war sie doch nicht die primitive Veranlassung, wie es nach Shakspere scheinen könnte. Nun würde es sich fragen, ob der Dichter den König in der Verhandlung über die Scheidung (Act II. Sc. 4) als einen ausgemachten Heuchler habe darstellen wollen, wenn es darauf wesentlich ankäme. Es ist genug, daß wir nach Suffolk's Worten (Act II. Sc. 2) wissen, nicht die Ehe mit seines Bruders Weib gehe ihm zu nahe ans Herz, sondern sein Herz gehe einer andern Dame nur zu nahe, und Heinrich's VIII. Character wird nicht besser, wenn wir uns denken, er rede in der gedachten Scene nach einer Meinung, in die er sich

selbst hineingelogen hatte, oder wenn wir glauben, er wolle nur seine Umgebung täuschen. Immer bleibt der Vorwurf der Lüge stehen, gleichviel aus welchem Motiv sie entsprang. Am auffallendesten ist der ränkesüchtige und arglistige Zug des Königs in seinem Verfahren bei der Gewißheit des Vorhabens Gardiner's und anderer Mitglieder des Geheimen Rathes, Cranmer der Ketzerei anzuklagen. Der Vorfall ist geschichtlich ziemlich correct dargestellt, fand aber mehrere Jahre nach Elisabeth's Geburt statt. Daß ihn der Dichter anticipirte, ist vollständig gerechtfertigt durch die Absicht, nicht blos Cranmer als den kräftigsten Vertreter der Reformation in ein helles Licht zu stellen, sondern auch die Kehrseite der Anhänglichkeit an die katholische Kirche, in der Katharina eine beseligende Beruhigung fand, zur Anschauung zu bringen, und wahrscheinlich auch an die nachfolgenden Zeiten der blutigen Maria unter Gardiner's und Bonner's Einfluß zu erinnern. Dabei ist das auf Cranmer geworfene Licht, in seiner negativen Unterwürfigkeit unter den Despoten, nicht ohne Schatten, und wir können uns bei seiner Erscheinung nach Shakspere's Schilderung wohl die Schwäche desselben Mannes denken, der sich unter der Königin Maria zu einem Widerrufe erniedrigte, ohne sein Leben dadurch zu retten. Das Wesentliche aber liegt in der Frage, warum Shakspere nicht dem König den, allerdings geschichtlich gegründeten, Vorwurf der Ränkesucht bei einer Angelegenheit ersparte, die weit einfacher zu dem ihm vorliegenden Zwecke hätte geordnet werden können. Denn um Cranmer gegen den hämischen Angriff Gardiner's zu schützen, bedurfte es, wie das Resultat zeigt, nur eines einfachen Befehles. Wir sehen also aus Allem, daß Shakspere's Intention in keiner Weise dahin ging, Heinrich VIII. in einem milderen Lichte darzustellen, als er in der Geschichte erscheint. Vielmehr durfte er nach der lebenstreuen Schilderung dieses, wie aller Personen mit gutem Gewissen im Prolog versichern, ein Mann,

der glauben könne, werde hier nur Wahrheit sehen, wenn gleich die materielle Wahrheit nach chronologischer Ordnung nicht überall beobachtet war. Also auch der Titel „All is true“ paßt auf das Stück. Zugleich möchte ich bezweifeln, daß irgend ein anderer Autor, dem die Wahrheit der Darstellung nicht eben so anschaulich, und in der Ueberzeugung nicht eben so fest begründet war, dasselbe in einem zu diesem Stücke bestellten Prologe hätte sagen können. Am allerunwahrscheinlichsten würde mir das von Ben Jonson sein, da dieser von der auf der Bühne darzustellenden historischen Wahrheit einen ganz anderen Begriff hatte als Shakspere.

So kommen wir denn zu dem Schlusse des Ganzen, der freilich an der losen Verbindung der Begebenheiten Alles entschuldigen muß. Sollte aber darin wirklich ein Vorwurf liegen, wie Mancher hat glauben wollen? Es fragt sich, ob es bei der Veranlassung eines Gelegenheitsgedichtes vorzüglicher ist, durch Allegorien und symbolische Darstellungen auf den Schluß mühsam hinzuarbeiten und vorzubereiten, oder ob es nicht, wenigstens ausnahmsweise, erlaubt sein sollte, durch Zusammenstellung einzelner historischer Scenen die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf Zustände zu fesseln, die den geraden Gegensatz gegen eine kommende Zeit bilden, und am Schlusse mit der Verherrlichung derjenigen Persönlichkeit zu überraschen, durch welche diese Zeit wirklich zur Thatsache geworden ist. Die Neuheit dieses Gebahrens wird kaum einen Vorwurf begründen können. Ob aber der hier, von einem außerordentlichen Ingenium, betretene Weg zur Nachfolge zu empfehlen sei, muß dahin gestellt bleiben.

Noch erübrigt endlich die Frage, ob die von vielen Seiten gegen Shakspere erhobenen Vorwürfe der Schmeichelei gerechtfertigt sind? Wiewohl ich mich darüber schon früher ausgesprochen habe, bleiben doch noch einige Bemerkungen

übrig. Ohne mich auf die verschiedenen Angriffe gegen die Prophezeihung Cranmer's und die Vertheidigung derselben, unter denen die von A. Brown die ausführlichste ist*), einzulassen, erlaube ich mir nur die Frage, ob überhaupt einem Dichter ein Vorwurf daraus erwachsen könne, wenn er zur Feier einer gewissen Gelegenheit von der Königin oder dem König seines Landes so viel Rühmliches in poetischem Schmucke sagt, als er für wahr hält; woran man freilich die zweite Frage knüpfen wird, ob Shakspere das, was er ausgesprochen, für wahr habe halten können. Die erste Frage kann wohl verständigerweise nicht verneint werden. Nur gegen die zweite können von denjenigen Zweifel erhoben werden, welche über die Persönlichkeit der Königin Elisabeth nur nach den Resultaten einer historischen Prüfung von mehr als dritthalb Jahrhunderten geurtheilt wissen wollen. Daß das für billig gelten dürfe, möchte kaum behauptet werden. Käme es aber darauf an, nachzuweisen, daß Shakspere in seiner Zeit berechtigt war, so von Elisabeth zu reden, wie wir es hier lesen, ohne einer größeren Uebertreibung beschuldigt zu werden, als der Schwung der Poesie es erfordert, so müßte ich Vieles, ja fast Alles wiederholen, was ich im ersten Theile meiner Shakspere-Studien ausgesprochen habe. Daß die Königin Elisabeth als Regentin groß und bewunderungswürdig war, und daß ihre Feinde wie ihre Freunde bis in die fernsten Theile Europa's ihre Handlungsweise — oder auch ihr Glück — thatsächlich bewunderten, glaube ich nachgewiesen zu haben. Hat sie damit das Glück und den Ruhm des Landes begründet und vor allem Anderen demselben einen mehr als vierzigjährigen Frieden erhalten, in welchem nicht blos die Wunden aus der Vergangenheit heilten, sondern auch durch die Gunst der

*) Shakspere's autobiographical poems etc. by A. Brown. London 1833. p. 183 ff.

Umstände und kluge Maaßregeln ein bis dahin nie gekanntes Wohlbefinden aller ihrer Unterthanen erblühte, so möchte ich den für sein Vaterland begeisterten Zeitgenossen sehen, der in diesen Umständen nicht die Wirkungen und Folgen von persönlichen Tugenden entdeckte. Und hat Shakspere, in seiner Begeisterung für das Vaterland, wirkliche Tugenden an ihr gepriesen, die wir heutzutage nicht mehr anerkennen mögen, so ist er deshalb als Sterblicher vielleicht des Irrthums, aber noch lange nicht der Schmeichelei anzuklagen. Ein anderer Vorwurf könnte ihn allenfalls wegen der an Jacob I. eingeschalteten Huldigung treffen. Daß die bezüglichen Verse ohne Zweifel erst nachträglich, und zwar auf eine Weise eingeschaltet sind, die augenscheinlich den Stempel der Hast und Eile, ja vielleicht auch den der geringen Neigung zu diesen Auslassungen trägt, ist von Dr. Hertzberg, wie schon früher bemerkt, zur Genüge nachgewiesen. Wenn wir uns daher auch der Vermuthung nicht bedienen wollen, daß ihr Verfasser nicht Shakspere gewesen sei, so können wir schon aus diesen Umständen darauf schließen, daß der Verfasser nur geringen Werth darauf gelegt hat. Nehmen wir aber an, was wahrscheinlich ist, daß diese Verse auf ein ausdrückliches Verlangen hinzugefügt worden, so wird kaum ein ernster Mann über den für den König schmeichelhaften Inhalt betroffen sein. Ferner müssen wir uns daran erinnern, daß damals jede dramatische Aufführung in so weit mit einer Huldigung für den Landesherrn zu schließen pflegte, als die Schauspieler nach der Vorstellung zum Gebet für denselben niederknieeten. Für mehr als eine Huldigung sind aber diese Verse nicht anzusprechen, und wenn man die übertriebenen Schmeicheleien betrachtet, welche Ben Jonson und Andere dem König und der Königin wiederholt darbrachten, so erscheint diese, vielleicht unfreiwillige Huldigung, so außerordentlich bescheiden, daß eine maaßlose Verehrung

Jacob's I., den Literaten neuerer Zeit für einen unwürdigen Regenten halten zu dürfen glauben, um so weniger daraus hervorgeht, als bis zu einer gewissen Zeit die Segnungen, welche das Verdienst der Königin Elisabeth waren, auch unter ihm dem Lande noch erhalten blieben.

2. Troilus und Creſſida.

P. P.

Die Frage nach dem Alter des Stückes Troilus und Creſſida könnte uns nach den Umſtänden, unter welchen es zuerſt erſchienen iſt, in Verlegenheit ſetzen, wenn nicht innere Gründe uns darüber ein feſtes Anhalten gewährten. Es wurde zuerſt im J. 1609 von Rich. Bonian und Henry Whalley in Quarto herausgegeben. Der darauf zu gründenden Vermuthung, daß es kurz vorher abgefaßt ſei, widerſprechen alle maaßgebenden Anzeichen der Ausdrucksweiſe und Verſification. Nicht das Verhältniß der elfſylbigen Verſe zu den regelmäßigen fünffüßigen Jamben ſcheint hierbei allein maaßgebend. Allerdings würde es, bei dem Verhältniſſe von zwanzig zu Hundert, zwiſchen „Was ihr wollt" (18 Procent) und Othello (28 Procent), alſo in die erſten Jahre des ſiebenzehnten Jahrhunderts zu ſetzen ſein. Indeſſen verbieten uns noch ernſtere Bedenken, den Urſprung deſſelben um 1608 zu vermuthen. Es würde dadurch nahe an Antonius und Cleopatra und an Coriolan kommen, und doch zeugt die auf den Versbau verwendete Sorgfalt von einer Gewohnheit, welche von der in dieſen Stücken beobachteten weit abliegt. Die Verſe ſind nicht blos regelmäßiger gebaut; das zuweilen unbequeme Verſchleppen des Sinnes von einem Verſe in einen anderen durch ein nicht glückliches Enjambement, was in jenen

Stücken nicht ſelten iſt, kommt hier faſt gar nicht vor. Man möchte ſogar in der Verſification hier und da eine academiſche Gewiſſenhaftigkeit bemerken wollen. Dazu kommt ein auffallender Redeſchmuck, ferner der Gebrauch von Bildern und Wendungen, die man faſt euphuiſtiſch nennen möchte; auch an bombaſtiſchen Zuthaten fehlt es nicht, ſo daß man verſucht ſein könnte, gleich einigen Franzoſen, den Urſprung des Stückes in der erſten Periode Shakſpere's zu ſuchen. Dagegen ſpricht aber wieder die Tiefe der Anſchauungen, wie ſie namentlich aus den Characteren hervorleuchtet. Sie verträgt ſich an ſich ſelbſt nicht wohl mit der liebenswürdigen Unbefangenheit, mit welcher Shakſpere bis in die Mitte ſeiner Laufbahn zu concipiren und zu ſchaffen pflegte. Nicht blos daß ein tiefer Ernſt, ſelbſt in den ſcurrilen und komiſchen Theilen, vorherrſcht und auf eine weit größere Reife des Dichters als nach ſeinen früheren Schöpfungen ſchließen läßt. Auch eine augenſcheinliche Bitterkeit und Schärfe der Anſchauung iſt aus dem Ganzen herauszuleſen, eine Stimmung, von welcher ſich nur erſt nach dem Beginne des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Spuren finden. Werden wir zu der Annahme, daß das vorliegende Stück nicht wohl um 1608 oder 1609 geſchrieben ſein möge, unwillkürlich getrieben, ſo kommt uns ein beſonderer Umſtand dabei zu Statten. Die Ausgabe von Bonian und Whalley trägt an der Spitze eine Vorrede von ungewöhnlichem Inhalte. Soviel geht daraus unzweifelhaft hervor, daß, als dieſe Quartausgabe veranſtaltet und im Publikum verbreitet wurde, das Stück noch auf keiner öffentlichen Bühne gegeben worden war. Nur kurz nachher muß es auf dem Globustheater aufgeführt worden ſein. Dieß wird glaublich aus dem Umſtande, daß — nicht ein zweiter, wie man vermuthet hat — ſondern derſelbe Abdruck von 1609 die Angabe enthält, es ſei auf dem Globustheater dargeſtellt worden. Wahrſcheinlich alſo war bis zu Bonian's unberechtigter Herausgabe

das Manuscript einige Zeit unbenutzt liegen geblieben, oder das Stück war, was nicht unmöglich scheint, nur auf einem Privattheater aufgeführt und daher dem allgemeinen Publikum nicht bekannt geworden. In den Buchhändler-Registern ist uns eine Nachricht erhalten, nach welcher Mr. Roberts ein Buch über Troilus und Cressida, das von den Schauspielern des Lord Chamberlain aufgeführt worden, unterm 7. Februar 1602—3 ankündigt. Man könnte glauben, hier sei von Shakspere's Stücke die Rede und daran anknüpfen, um einen Anhalt für die Entstehungszeit desselben zu gewinnen. Die Wahrscheinlichkeit dafür verschwindet aber aus doppelten Gründen. Die genannten Verleger der Quartausgabe von 1609 würden kaum den Muth gehabt haben, zu sagen, ihr Stück sei nicht auf der Bühne veraltet, noch jemals von gemeinen Händen lärmend beklatscht worden, wenn man ihnen sofort die Thatsache seiner Aufführung hätte nachweisen können. Ueberdieß wissen wir aus Henslowe's Tagebuche, daß er schon im April und Mai 1599 mehrere Beträge an Dekker und Chettle für ein Stück gleichen Namens bezahlte. Die Existenz eines solchen Stückes auf Henslowe's Theater ist daher unzweifelhaft, und es bedürfte nur noch der Erklärung, ob und wie es den Schauspielern des Lord Chamberlain zugegangen sein kann. Ich möchte ferner nach Gründen, welche vielleicht später zur Sprache kommen können, kaum an die Existenz des Stückes vor Jacob's I. Thronbesteigung glauben. Hat das einigen Grund, so fällt schon die auf dasselbe zutreffende Angabe weg, nach welcher es von den Schauspielern des Lord Chamberlain gegeben worden sein soll. Denn bekanntermaaßen führte diese Genossenschaft schon sehr bald nach Jacob's I. Thronbesteigung den Titel His Majesties servants. So bleibt denn kaum etwas Anderes übrig, als die Entstehung des Stückes frühestens in das Jahr 1604—5 zu setzen. Damit lassen sich auch die inneren Kennzeichen seines Alters leicht vereinigen.

So ſehr ich bei anderen Stücken die Bekanntſchaft mit dem Stoffe als ſelbſtverſtändlich vorausgeſetzt habe, ſo wenig glaube ich an dieſer Stelle mich der Aufgabe eines kurzen Berichtes darüber entſchlagen zu können.

Während die Belagerung Troja's durch die Griechen ſchon bis in das ſiebente Jahr ohne weſentliche Fortſchritte gedauert hatte, war Troilus, der jüngſte unter den vielen Söhnen des Priamus, in leidenſchaftlicher Liebe zu einer ſchönen Jungfrau, Namens Creſſida, entbrannt. Dieſe Creſſida war die Tochter des Prieſters und Sehers Calchas, der in der Gewißheit, daß Troja den Griechen unterliegen müſſe, ſeine Vaterſtadt und mit ihr zugleich ſeine Tochter verlaſſen hatte. Troilus meint hoffnungslos zu lieben und ſucht Zerſtreuung in ausgezeichneten Waffenthaten. Nur Pandarus, der Onkel Creſſida's, in deſſen Hauſe ſie wohnt, iſt ſein Vertrauter und ſucht ihn mit Hoffnungen auf Erfolg zu tröſten, ſo wie er denn auch gegenüber ſeiner Nichte alle Künſte der Ueberredung anwendet, um ſie für Troilus zu gewinnen. Indeſſen hatte Creſſida ſchon längſt die Leidenſchaft des jungen Prinzen mit Genugthuung bemerkt. Sie war zwar nicht abgeneigt, ihn zu erhören, aber mit kühler Ueberlegung darauf bedacht, ihre Herrſchaft über den Liebhaber zu bewahren. Im griechiſchen Lager ſehen wir dann, wie Agamemnon, Neſtor, Ulyſſes und andere Könige und Helden ſich deſſen bewußt ſind, daß die ungenügenden Fortſchritte ihres Unternehmens nur dem Mangel an Unterordnung der Einzelnen unter ihren Führer und namentlich dem ſtolzen Trotz, mit dem Achilles, gleich ſeinem Freunde Patroclus, in ſeinem Zelte unthätig verharrt, Schuld gegeben werden müſſen. Aeneas erſcheint bei den Königen im Namen Hector's, der unter den Formen mittelalterlicher Romantik denjenigen der griechiſchen Helden zum Zweikampfe herausfordern läßt, der gegen ihn die überwiegende Schönheit ſeiner Dame behaupten

wolle. Alle sind natürlich bereit, selbst der alte Nestor weigert sich nicht, in Ermangelung eines Anderen, die wenigen Tropfen Blutes zu verspritzen, die ihm das Alter gelassen habe. Auf Ulysses' schlauen Rath soll nicht Achilles, auf den die Ausforderung gemünzt scheine, sondern Ajax durch das Loos bestimmt werden. So glaubt man den dünkelhaften Stolz jenes am meisten zu demüthigen. Bald darauf lernen wir den plumpen und eben so dünkelhaften Ajax im Wortstreit mit dem lahmen und ungestalten Thersites kennen. Dieser Diener des Achilles ist von gemein bäuerischem Wesen, feige und gegen Schläge unempfindlich, aber voller Witz und Bosheit, mit der er keinen der griechischen Helden, auch seinen Herrn nicht, verschont. Nach Troja zurückgekehrt, sehen wir Priamus mit seinen Söhnen darüber berathend, ob man auf den Vorschlag der Griechen, gegen die Auslieferung der Helena vom Kriege abstehen zu wollen, eingehen dürfe oder nicht. Hector spricht für die Auslieferung; Troilus aber dagegen nach den Grundsätzen der Ehre. Trotz Cassandra's Warnungen dringt er auch mit dem Widerspruch durch. Im griechischen Lager ergötzt sich Achilles mit Patroclus an den giftigen Spottreden des Thersites über seine Genossen und besonders über Ajax, der sich mit seiner Kraft und seinem Heldenthume brüstet. Als die Könige vor seinem Zelte erscheinen, zieht er sich stolz in dasselbe zurück und verweigert trotzig sie zu empfangen. Nun lernen wir in Troja auch Paris und Helena kennen, welche Pandarus mit kriechender Höflichkeit bittet, Troilus bei der Abendtafel des Königs zu entschuldigen. Denn dessen Zusammenkunft mit Cressida war nun verabredet und findet auch in der nächsten Scene, im Garten des Pandarus, unter gegenseitigen heißen Liebesbetheurungen Statt, worauf sich die Liebenden in das Haus des Pandarus zurückziehen. Unterdessen hatte Calchas im Lager der Griechen erlangt, daß Antenor, der kürzlich zum Gefangenen gemacht worden war, gegen seine

Tochter, die von den Trojanern mit allen ihr zukommenden Ehren zurückgehalten wurde, ausgetauſcht werde. Als Zwiſchenſpiel knüpft ſich an dieſe Verhandlung eine Scene, in welcher Achilles, vor ſeinem Zelte ſtehend, von den vorübergehenden Königen und Helden mit abſichtlicher Geringſchätzung behandelt und von dem zurückbleibenden Ulyſſes über den Grund dieſer Begegnung in ſchlauer Weiſe, unter Anpreiſung des Ajax, belehrt wird. Darauf ſendet Achilles, nach mehreren Spottreden des Therſites, Patroclus an Ajax ab, um durch ihn Hector nach dem beſprochenen Zweikampfe in ſein Zelt einladen zu laſſen. Nun werden die Liebenden aus dem Taumel ihres Glückes mit der Schreckensnachricht ihrer unvermeidlichen Trennung geweckt. Diomedes bringt Antenor zurück und fordert unter Führung des Aeneas die Auslieferung Creſſida's. Das Schickſal iſt unabwendbar und die Liebenden trennen ſich unter heißen Verſicherungen gegenſeitiger Liebe und Treue. Creſſida's Name, ſo verſichert ſie, ſoll für die Ewigkeit als die Bezeichnung einer ungetreuen Geliebten gelten, der Name des Pandarus ſoll künftig gleichbedeutend mit dem eines Kupplers ſein, wenn dieſer Liebesbund nicht treu gehalten werde. Liebeszeichen werden gewechſelt und Diomedes entführt Creſſida aus den Armen des Troilus mit der Haltung eines galanten Ritters. Im Lager der Griechen wird Creſſida mit ritterlicher Courtoiſie empfangen. Alle bringen ihr Huldigungen dar. Nur Ulyſſes hat ſie ganz durchſchaut und bezeichnet ſie mit tiefer Weisheit als eine ausgemachte Coquette. Nun folgt der Zweikampf zwiſchen Hector und Ajax, ein romantiſch ritterliches Schauſpiel, wobei alle Formen der mittelalterlichen Courtoiſie beobachtet werden, und das nur von kurzer Dauer iſt, weil Hector in Ajax ſeinen Vetter erkennt; denn er war der Sohn von Heſione, der Schweſter des Priamus, die früher von Hercules aus Troja entführt und deren Raub wiederum die Veranlaſſung zu dem Raube

Helena's geworden war. Nach der kurzen Waffenübung wird Hector in den Zelten der griechischen Heerführer, namentlich in dem des Achilles, gefeiert und mit Lobpreisungen seiner heldenmäßigen Erscheinung überhäuft, immer aber unter dem gegenseitigen Vorbehalte der tödtlichen Feindschaft auf dem Schlachtfelde. Achilles beharrt auf dieser Versicherung mit besonderem Nachdrucke. Mit Hector war zugleich Troilus in das griechische Lager gekommen. Ulysses führt ihn auf seinen Wunsch mit sinkender Nacht an das Zelt des Calchas. Dort ist er Augen- und Ohrenzeuge von Cressida's Verkehr mit Diomedes. Diesen bald anlockend, bald abstoßend, ergiebt sich Cressida einer neuen Liebe. Sie schenkt sogar das Andenken, das ihr Troilus gegeben hatte, an Diomedes. Thersites im Hintergrunde giebt einen witzig drastischen Commentar zu der Handlung. Am folgenden Tage rüstet sich Hector zum erneuten blutigen Kampfe mit den Griechen, trotz der Bitten Andromache's und der prophetischen Warnungen Cassandra's. Der verzweifelt liebende Troilus ist bereit, ihm mit gleichem Heldenmuthe, aber geringerem Erbarmen zur Seite zu stehen. Bald darauf befinden wir uns auf dem Schlachtfelde, wo Hector und Troilus Wunder der Tapferkeit verrichten. Alle griechischen Helden suchen vergebens ihrer Wuth zu widerstehen. Nur Achilles hat sich nicht an dem Kampfe betheiligt, weil ihn die Liebe zu Polyxena, einer Tochter des Priamus, zurückhält, bis endlich auch Patroclus fällt. Nun sammelt er seine Myrmidonen, um mit ihrer Hülfe Hector das Leben zu nehmen. So geschieht es. Als Hector vom Kampfe einen Moment ausruht, umzingeln ihn die Myrmidonen und bringen ihn um. Achilles triumphirt über Hector's Fall, indem er den entseelten Leichnam, an den Schweif seines Rosses gebunden, durch das Lager schleift. Mit der Klage des Troilus über Hector's Tod schließt die Handlung, nur daß er noch dem ihm entgegenkommenden Pandarus eine Verwünschung

zuwirft, und dieſer mit einem ſchmutzigen Epilog, worin er ſein Wiedererſcheinen in zwei Monaten zuſagt, vom Publikum Abſchied nimmt.

Die erſte Frage, welche ſich nach dieſer Epitome unwillkürlich aufdrängt, iſt offenbar die, welches der Gegenſtand in dem Drama ſei, um den es dem Dichter am meiſten zu thun geweſen? Iſt es der trojaniſche Krieg, oder die Liebesgeſchichte des Troilus? Keins von beidem iſt befriedigend abgeſchloſſen. Mit Hector's ſchmählichem Ende iſt Troja's Fall noch nicht entſchieden. Troilus findet ſich ſogar in ſeiner Liebesverzweiflung veranlaßt, Hector's Stelle zu erſetzen. Aber auch, daß dieſer als betrogener Liebesſchwärmer ſeinem Verhängniſſe nicht verfällt, und daß Creſſida ihre Treuloſigkeit voll ausgeht, bildet keinen befriedigenden Abſchluß. Auch die Behandlung des Ganzen giebt keinen genügenden Anhalt. Die kriegeriſchen Wirren zwiſchen Trojanern und Griechen ſind zwar faſt mit noch mehr Liebe und Hingebung ausgearbeitet, als die erotiſchen Theile. Doch für eine bloße Epiſode ſind auch dieſe von zu großer Ausdehnung und zu lebhafter Färbung. Käme es darauf an, diejenige Perſon zu bezeichnen, die uns die meiſte Theilnahme erweckt, ſo würden wir kaum anſtehen, Troilus zu nennen. Nur hat auch er nicht die genügenden Attribute, um für den Haupthelden des Dramas zu gelten. Am auffallendeſten iſt es, daß nicht blos er allein, ſondern auch ausſchließlich das, was ihn perſönlich betrifft, das Einzige iſt, was zu unſerem Gemüthe ſpricht. Der ſchon gedachte academiſch-rhetoriſche Ton in der Ausdrucksweiſe der übrigen Perſonen hat, gleichwie Alles, was ſie betrifft, mit dem Gemüthe wenig oder gar nichts zu thun.

Wie wir auch die Sache wenden mögen, ſo ſtehen wir immer einer Erſcheinung gegenüber, die mit den gewohnten Eindrücken Shakſpere'ſcher Schöpfungen nicht in Einklang zu bringen iſt. Die harmoniſch-abgerundete Einheit, die uns in

anderen Dramen fesselt und an ein aus des Dichters Ingenium herausgeborenes Erlebniß glauben läßt, ist nirgends zu entdecken. Daß manche Kritiker, unter ihnen selbst der geistreiche Coleridge, nicht wissen, was sie daraus machen sollen, ist nicht zu verwundern. Selbst die Herausgeber der Folio, die doch gewiß jede Schöpfung ihres Freundes mit den günstigsten Augen betrachtet haben, scheinen in einem ähnlichen Falle gewesen zu sein. Ob das Stück für eine Tragödie, für eine Historie oder für eine Comödie zu halten sei, scheint ihnen zweifelhaft gewesen zu sein. So ist es wenigstens am leichtesten zu erklären, warum sie ihm gerade die Stelle angewiesen haben, die es in der Folio einnimmt. Im dritten Theile, der den Tragödien bestimmt ist, steht es zwar an der Spitze, unmittelbar vor Coriolan. Aber die in den Historien mit Heinrich VIII. abgeschlossene Paginirung beginnt erst wieder bei diesem Römerdrama, wogegen „The Tragedy of Troilus and Cressida“ — mit Ausnahme von zwei Seiten, die mit 79 u. 80 außer allem Zusammenhange bezeichnet sind — gar keine Paginirung hat. Man hat wohl geglaubt, das Stück sei früher von den Herausgebern vergessen oder von den Eigenthümern zurückgehalten und daher erst nachträglich aufgenommen worden. Beides wird jetzt für weniger wahrscheinlich gehalten. Auch der Neigung, an eine Umarbeitung zu glauben, oder an der vollständigen Originalität des Stückes zu zweifeln, hat wenigstens Steevens wegen dieser Umstände nachgeben wollen. Indessen ist diese Vermuthung ebenfalls für beseitigt anzusehen.

Einige der bisher besprochenen Zweifel und Fragen können allerdings durch eine sehr berechtigte Vermuthung Hertzberg's gehoben werden. Er meint nämlich den unbefriedigenden Abschluß damit zu erklären, daß der Dichter wahrscheinlich eine Fortsetzung beabsichtigt und sogar versprochen habe, dann aber von diesem Vorsatze freiwillig abgegangen oder an dessen

Ausführung behindert worden ſei. Die Worte des Pandarus in dem leider überaus ſchmutzigen Epiloge, wonach er in zwei Monaten hier ſein Teſtament machen wolle, laſſen ſich allerdings nicht anders erklären. Der Fall, daß Shakſpere in einem Epiloge etwas mehr verſpricht, als er nachher gehalten hat, iſt uns ſchon, wenn auch nicht in ſo unzweifelhafter Weiſe, am Schluſſe des II. Theiles von Heinrich IV. vorgekommen, wo es nach dem Epiloge ſcheint, als ſei im nächſten Stücke von dem „feiſten Ritter" mehr zu erwarten, als thatſächlich gegeben iſt. Alſo ohne der Frage weiter nachzugehen, ob und wie Shakſpere an der Fortſetzung dieſes wunderlichen Stückes verhindert worden ſei, läßt ſich daſſelbe unter dem Lichte eines Fragmentes nicht erſchöpfend genug beurtheilen. Indeſſen auch unter dieſer Vorausſetzung bleiben immer noch viele Bedenken übrig.

Trotz des Titels könnten wir aus dem Prologe beinahe die Vermuthung entnehmen, daß die Geſchichte des trojaniſchen Krieges der Hauptgegenſtand des Drama's ſein ſolle. Denn nur von ihm iſt darin die Rede, kein Wort von der Liebesgeſchichte des Troilus und der Creſſida. Nun iſt aber die Sage von dem trojaniſchen Kriege bei Allen, und wenn ſie auch nicht den Homer ſelbſt geleſen haben, ſo ſehr mit antikpoetiſchen Anſchauungen verwebt, daß es kaum Einen wird geben können, dem die Behandlung der ſagenhaften Geſtalten griechiſcher und trojaniſcher Helden in einer völlig heterogenen Gewandung nicht anſtößig wäre. Hector und ſeine trojaniſchen Landsleute ſprechen, gleich Agamemnon und den übrigen griechiſchen Helden, überall in dem Tone von Rittern und Paladinen aus mittelalterlich-romantiſchen Gedichten. Nicht blos aus dieſem formellen Grunde, ſondern in noch höherem Grade durch ihre Handlungsweiſe und Geſinnung erſcheinen ſie faſt in einem ſcurrilen und lächerlichen Lichte. Am ſchlimmſten kommen dabei die Griechen weg, während die Trojaner ſicht-

lich begünstigt sind. Die Letzteren erscheinen wenigstens in so fern noch mehr im Rechte ihres ritterlichen Beharrens auf ihrer Sache, als sie die Angegriffenen sind. Auf der Seite der Griechen liegt dagegen nicht blos der Schein einer hochmüthigen Vergewaltigung, sondern auch der Vorwurf, einen blutigen Krieg um eine unwürdige Sache begonnen zu haben. Schon der Prolog betont es ausdrücklich, daß neunundsechzig Könige voller Stolz den Hafen von Athen verlassen haben, und vor Troja lagern, weil Menelaus seiner königlichen Gemahlin beraubt worden, und diese in den Armen des leichtsinnigen Paris ruhe. Abgesehen von den bitteren und hämischen Glossen des Thersites über die Lächerlichkeit eines Ehemannes, dem seine Gattin auf solche Weise untreu geworden, gehen selbst ritterliche Helden mit Aeußerungen über diesen Gegenstand nicht schonend um. Was überdieß vom dünkelhaften Stolze des Achilles, sowie von den plumpen Prahlereien des Ajax und endlich von der Ohnmacht Agamemnon's, gegenüber der willkürlichen Haltung der einzelnen griechischen Helden, in der Epitome schon erwähnt worden, trägt überall dazu bei, den zum Gegenstande dienenden Gestalten und Handlungen den poetischen Nimbus abzustreifen, unter welchem wir gewohnt sind, sie zu betrachten.

Durch diese Umstände ist die Kritik schon seit längerer Zeit veranlaßt worden, unter dem ganzen Gedichte eine ironisch satyrische Absicht zu vermuthen. Aug. Wilh. v. Schlegel*) meint zwar, die Ironie sei nicht gegen die Ilias, sondern die Ritterromane über den trojanischen Krieg gerichtet. Nach der Meinung von Dr. Ulrici soll aber die griechische Heldensage selbst der Gegenstand der Ironie sein. „Ich glaube nämlich" — so sagt er**) — „daß Shakspere hier auf den

*) Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst. Heidelberg 1817. III. 178.

**) Shakspere's dramatische Kunst. III. Auflage. II. p. 360.

tiefen durchgreifenden Gegenſatz der Geiſtes- und Lebensbildung des hochgeprieſenen griechiſchen Alterthums, gegenüber dem neuen Lebensprincipe chriſtlicher Aera, hinweiſen und die Schäden und Mängel des Griechenthums, beſonders von der ſittlichen Seite, gegenüber der mehr und mehr um ſich greifenden Verehrung deſſelben aufdecken wollte." Die Meinung iſt von dieſem Standpunkte aus conſequent und geiſtreich durchgeführt. Später (p. 367) wird die Vermuthung aufgeſtellt, Shakſpere könne zugleich die Abſicht einer Polemik gegen Ben Jonſon damit verbunden haben, da dieſer die dramatiſche Poeſie auf antike Principien zurückzuführen geſtrebt habe, und dieſer Tendenz nicht beſſer entgegenzutreten geweſen ſei, als indem dargethan wurde, wie Geiſt und Character, Sitten und Lebensformen des Alterthums weſentlich verſchieden ſeien von dem Sinne und der Anſchauungsweiſe der neueren Zeit. Beide Aufſtellungen ſetzen eine Bekanntſchaft Shakſpere's mit dem Geiſte und Sinne der alten claſſiſchen Poeſie voraus, die mindeſtens eines beſtimmteren Nachweiſes bedürfen würde. Wäre aber dieſer in unzweifelhafter Weiſe gegeben, ſo würde gerade der Vorwurf, den Schlegel von Shakſpere ausdrücklich abzuwenden ſucht, daß er nämlich nicht die Ilias vor Augen gehabt habe, ſei es auch wider den Willen des Kritikers, betont. Allerdings ſcheint Dr. Ulrici's Meinung, ſoweit ich ſie richtig verſtehe, nicht ſowohl dahin zu gehen, daß Shakſpere die homeriſche Poeſie ſelbſt durch eine Parodie oder Traveſtie habe perſifliren wollen, ſondern er glaubt vielmehr, wie es ſcheint, daß die Satyre des Dichters gegen das ſittlich verderbliche Mißverſtändniß des Alterthums, wie es ſich in Shakſpere's Zeit kund gebe, gerichtet geweſen ſei. Indeſſen bleibt es dennoch, auch unter dieſer Modification, ſchwierig, ſeinen Standpunkt unbedingt zu theilen. Denn wollte man auch über das an ſich ſelbſt Unglaubliche hinwegſehen und annehmen, Shakſpere

habe sich bei der innigen Bekanntschaft mit der homerischen Poesie dazu hergeben können, sie in dieser Weise zu parodiren oder zu travestiren, so würde es immer noch unbegreiflich scheinen, wie der feinfühlende Dichter das Mißverständniß derselben durch die Darstellung dieser poetischen Gestalten in einer anderen, scurril mißverständlichen Gewandung heilen zu können, geglaubt habe. Jedenfalls würde er dadurch den Fehler begehen, zu viel beweisen zu wollen, und die Kraft seines Beweises abschwächen. Um aus diesen Zweifeln herauszukommen, scheint es mir am geeignetesten, überhaupt erst zu ermitteln, was Shakspere zum stofflichen Anhalt für diese Dichtung habe dienen können.

Man hat schon seit langer Zeit als die wesentlichste Quelle Shakspere's für dieses Stück das bekannte, in fünf Büchern abgefaßte Gedicht Chaucer's „Troilus und Creſſida" angesehen. Seine Bekanntschaft mit dieser ausgezeichneten Dichtung aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist, wie ich schon im ersten Bande meiner Shakspere-Studien bemerkt habe, unzweifelhaft, da sein Gedicht „The Rape of Lucrece", ebenfalls in der siebenzeiligen Strophe abgefaßt, aller Wahrscheinlichkeit nach unter dem Einflusse desselben entstanden ist. Allein dieser Nachweis ist nicht genügend; denn wiewohl die Liebesgeschichte von Troilus und Creſſida in dem Gedichte ausführlich behandelt ist, enthält es doch von den Begebenheiten des trojanischen Krieges, welche in Shakspere's Drama eine bedeutende Rolle spielen, fast nichts oder nur sehr wenig. Der gelehrte Eschenburg weist daher schon in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung auf das Buch von Dares Phrygius zurück. Auch Aug. Wilhem v. Schlegel nennt diese Quelle der romantischen Behandlung der Sage vom trojanischen Kriege. Seit dieser Zeit sind meiner Unkunde in dieser Provinz der mittelalterlichen Literatur mehrere Aufsätze zu Hülfe gekommen, von denen mir drei zur Hand sind.

In dem erſten derſelben*) berichtet Karl Eitner über die literaturgeſchichtliche Entwickelung der Troilusfabel nach einem Berichte von L. Moland und G. d'Hericault, der unter dem Titel „Nouvelles Françaises avec une introduction et des notes“ im J. 1858 zu Paris herausgekommen iſt. Zwei andere ſind von Dr. Hertzberg. Der eine dient in dem 1871 herausgekommenen 11. Bande der Ueberſetzung Shakſpere'ſcher Dramen zur Einleitung dieſes Stückes. Ein anderer findet ſich im ſechſten Jahrgange des Shakſpere-Jahrbuches und iſt durch den, mit erſchöpfender Gelehrſamkeit, gegebenen Nachweis über die allmälige Entwickelung der Sage vom trojaniſchen Kriege, nach dem Geſchmacke und den Anſchauungen des romantiſchen Mittelalters, vollſtändig dazu geeignet, uns über den Standpunkt, welchen Shakſpere bei ſeiner Schöpfung eingenommen hat, aufzuklären. Bei Allem, was ich zu dieſem Zwecke werde zu ſagen haben, kann ich mich daher nur auf dieſe Arbeiten ſtützen. Wir lernen dadurch in erſter Reihe zwei Namen kennen, von denen vorzugsweiſe die Berichte über den trojaniſchen Krieg, welche ſich durch das ganze Mittelalter hindurch über Italien, Deutſchland, England und Frankreich verbreitet haben, ausgegangen ſind. Beider Urſprung iſt verfälſcht, um glauben zu machen, daß dieſe Bücher ſchon Homer zur Quelle gedient haben. Unter dem Namen Dictys Cretensis erſchien ſchon unter Kaiſer Nero ein Buch in griechiſcher und dann, unter Conſtantin dem Großen als Ueberſetzung, in lateiniſcher Sprache mit dem Vorgeben, daß es irgendwo entdeckt worden und das Original eines Augenzeugen des trojaniſchen Krieges im griechiſchen Lager ſei. Das unter dem Namen des ſchon oben genannten Dares Phrygius etwas ſpäter erſchienene Fabelbuch machte auf gleiche Originalität eines, in den Mauern von Troja, während des Krieges lebenden Zeit-

*) Abgedruckt Shakſpere-Jahrbuch III. p. 252.

genoſſen Anſpruch, war aber eben ſo, wie jenes, eine Myſtification. Aus beiden und beſonders aus dem letzteren ſchöpften alle ſpäteren Bearbeiter der, nunmehr der homeriſchen Tradition faſt ganz entfremdeten, Geſchichte des trojaniſchen Krieges. Nach dem Vorgange jener älteſten Quellen wurde es namentlich mehr und mehr zur Gewohnheit, die Trojaner unter einem günſtigeren Lichte zu betrachten. Wahrſcheinlich hatte darauf am meiſten Einfluß der Umſtand, daß eine Menge abendländiſcher Staaten und Städte, in mythiſcher Weiſe, ihren Urſprung oder ihre Gründung von trojaniſchen Helden ableiteten, ſowie denn die urſprünglich aus Alba ſtammende Familie der Julier Aeneas für den Erzvater ihres Hauſes hielt. In England fabelte man noch zu Shakſpere's Zeiten davon, daß London von einem Sohne des Priamus, Namens Brutus, als Troynovant gegründet ſei, und in dem untergeordneten Padua hat man mir noch vor etwa dreißig Jahren in einer engen Gaſſe ein Grabmal gezeigt, das, wiewohl es höchſtens aus dem 14. Jahrhundert ſtammt, nach der Meinung des Volkes, die Gebeine Antenor's, als des Gründers der Stadt, bedecken ſoll. Für uns iſt von beſonderem Belang das Buch „Histoire de la guerre de Troye", das um 1160 von dem Normannen Benoit de St. More, dem Hoftrouvère König Heinrich's II. von England, geſchrieben wurde.*) Denn es enthält, nach Dr. Hertzberg's Angabe, ſchon ziemlich vollſtändig die Liebesgeſchichte von Troilus und Creſſida, wie ſie von Shakſpere behandelt worden iſt, nur daß die Geliebte noch Briſeida heißt. Deshalb diente es auch Chaucer

*) cf. Shakſpere-Jahrbuch VI. Dr. Hertzberg, Die Quellen der Troilusſage, p. 181 ff. Ein Abdruck erſchien in den Memoires de la Société des antiquaires de Normandie unter dem Titel „Benoit de St. More et le Roman de Troie ou les metamorphoses d'Homère et de l'épopée greco-latine au moyen-age par A. Joly, professeur à la faculté des lettres à Paris. 1870.

theilweiſe zur Quelle. Doch liegen zwiſchen dieſem und Benoit noch zwei andere Bearbeitungen, die für uns von Wichtigkeit ſind. Zuerſt iſt die Historia Trojana von Guido von Colonna aus dem J. 1280 zu nennen. Für den mittelbaren Einfluß, den ſie auf Shakſpere ausüben konnte, iſt ſie deshalb von beſonderem Belang, weil ſie kurz nach Chaucer von deſſen Bewunderer und Nachahmer, Lydgate, einem Mönch aus Bury und ſeiner Zeit beliebten Volksdichter, mit einigen Abweichungen ins Engliſche überſetzt wurde.*) Ferner erſchien kaum 100 Jahre nach Guido von Colonna ein Gedicht in neun Theilen**) unter dem Titel „Filostrato“ von Giovanni Boccaccio. Dieſer Titel ſoll nach dem, in dem gekünſtelten Style damaliger Zeit abgefaßten, Proemio des Verfaſſers einen Mann bedeuten, der von der Liebe niedergeſchlagen worden. Denn dafür hält er ſich, nachdem ſeine Geliebte Neapel verlaſſen und ſich dadurch ſeiner Gegenwart entzogen hatte. Daher iſt auch dieſes Gedicht, um ihm als Troſt in der Trennung zu dienen, abgefaßt uud ſeiner Flamme (Fiammetta) gewidmet. Da bekanntermaaßen Boccaccio der Erſte war, der in Florenz für die Errichtung eines Lehrſtuhles für die griechiſche Sprache ſorgte, möchte man ſich faſt über dieſe incorrecte Wortbildung nicht allein, ſondern auch darüber wun-

*) Gedruckt unter dem Titel „Troybook otherwise called the Sege of Troye“ 1513 und 1555.

**) Karl Eitner und ſeinen Gewährsmännern L. Moland und G. d'Hericault, ſowie auch Dr. Hertzberg, muß eine andere Ausgabe des Gedichtes, als mir, vorgelegen haben, da ſie von zehn Büchern ſprechen, auch die Citate von Hertzberg nach Büchern und Stanzen zu der mir zu Gebote ſtehenden Ausgabe („Opere volgari di Giov. Boccaccio, Firenze per Ig. Moutier. 1831. 8. Vol. X) nicht paſſen. In meinem Buche kann man im Grunde der Geſchichte des Filostrato nur acht Geſänge oder Theile, die in der Anzahl der Stanzen zwiſchen 33 und 167 variiren, zuſprechen, während der neunte Theil, in nur acht Stanzen, den ſogenannten Envoy, die Schlußwidmung des Gedichtes enthält.

dern, daß er bei einer Episode aus der Geschichte des trojanischen Krieges nicht an Homer, sondern nur an Guido von Colonna oder andere Quellen desselben gedacht hat. Wir begegnen bei ihm zwei neuen Erscheinungen. Zuerst verwandelt er den Namen Briseida in Griseida. Vielleicht verband er auch damit eine besondere Bedeutung, indem er meinte, sie als die Goldige zu bezeichnen, wo dann freilich die Schreibart Chriseida richtiger gewesen wäre. Ferner gab er dem Troilus einen Freund und Vermittler unter dem Namen Pandaro, worin nach Hertzberg ebenfalls der Sinn verborgen liegen soll, daß der berathende und vermittelnde Freund der Geber von Allem gewesen sei.

Dieses feine, und seiner Zeit überaus beliebte Gedicht Boccaccio's war unzweifelhaft die Hauptquelle Chaucer's. Nachdem er (B. I. St. 21) wegen der Zerstörung Troja's auf Homer, Dares und Dictys verwiesen hatte, nennt er zwar (B. I. St. 57) seinen Gewährsmann Lolius. Aber wiewohl Dryden in der Vorrede zu seiner Umarbeitung des Shakspere'schen Stückes ins Blaue hinein behauptet, die Geschichte von Troilus und Cressida sei zuerst von einem Lombarden, Namens Lollius, lateinisch geschrieben und dann von Chaucer übersetzt worden, hat doch bisher noch kein competenter Gelehrter einen Schriftsteller dieses Namens, der Chaucer vorausgegangen wäre, entdecken können.*) Dagegen ist von mehreren Kennern Boccaccio's und Chaucer's, auf die sich auch Karl Eitner und Dr. Hertzberg in den gedachten Schriften berufen, die unbedingte Anlehnung des Letzteren an das Gedicht Filostrato nicht blos in Bezug auf den Inhalt, sondern auch oft in formeller Hinsicht genügend nachgewiesen, so daß

*) Der einzige Schriftsteller eines ähnlichen Namens ist in Wachler's Literaturgeschichte, Th. III, mit Alb. Lollio, als Verfasser eines Schäfergedichtes (p. 137), und als guter Redner (p. 144) bezeichnet, schrieb aber nach der Mitte des 16. Jahrhunderts um 1564.

ich darüber kaum noch ein Wort zu verlieren brauche. Ueberdieß geht aus mehreren anderen Beiſpielen (namentlich in den Canterbury Tales) Chaucer's genaue Bekanntſchaft mit Boccaccio's Schriften hervor. Ja er hatte ſogar*), wahrſcheinlich bei Gelegenheit einer Anweſenheit in Mailand, die perſönliche Bekanntſchaft mit Boccaccio ſowohl als Petrarca gemacht. Abgeſehen von mehreren Abweichungen Chaucer's von ſeiner unzweifelhaften Quelle, iſt es für unſeren Zweck von beſonderem Belange, daß er den Freund des Troilus, Pandaro, der nach Boccaccio mit dieſem von ziemlich gleichem Alter gedacht werden muß, in einen bejahrten Onkel und Vormund der Creſſeide verwandelt und ihm die kuppleriſche Vermittelung zuſchiebt, wodurch deſſen Name ſchon lange vor Shakſpere ſprüchwörtlich geworden war.

Um zum Abſchluſſe des Kreiſes der romantiſchen Behandlungen dieſer Tage zu gelangen, iſt endlich noch der Schrift von Raoul le Fèvre zu gedenken, die, in drei Bücher eingetheilt, unter dem Titel „Recueil des histoires de Troyes" 1463 oder 1464 erſchien. Wiewohl dieſes Buch von drei verſchiedenen trojaniſchen Kriegen handelt, ſoll es doch, nach Dr. Hertzberg's Nachweiſen, in den uns hier angehenden Begebenheiten genau auf Guido von Colonna fußen. Da es von Caxton überſetzt und zuerſt 1471, dann 1503 gedruckt worden war, konnte es leicht Shakſpere zugänglich ſein. In der That können wir auch an der Bekanntſchaft Shakſpere's mit demſelben, nach den von Dr. Hertzberg gegebenen Daten, nicht im Mindeſten zweifeln. Möglicherweiſe bediente er ſich ſogar dieſes Buches mehr, als des Gedichtes von Lydgate. Auch Delius**) legt Zeugniß für Shakſpere's Anlehnung an

*) conf. Shakſpere-Studien (Altengland und Will. Shakſpere). Bd. I. p. 133.

**) Shakſpere's Werke, dritte revidirte Ausgabe. Elberfeld 1872. II. Bd. Einleitung zu Troilus und Creſſida.

daſſelbe ab, indem er mehrere Proben von ſolchen Stellen giebt, aus welchen die Benutzung derſelben durch den Dichter von Troilus und Creſſida unleugbar hervorgeht.

Hiernach können indeſſen immer noch einige Fragen, namentlich in Bezug auf die ausgeführte Zeichnung des Therſites, der in dieſen romantiſchen Büchern wenig oder gar nicht vorkommen ſoll, ſowie ferner hinſichtlich der Characterbilder des Ajax und des Ulyſſes, übrig bleiben. Begnügt man ſich nicht mit der Vermuthung, daß Manches der Art aus früheren Dramen, deren mehr als eins vor Shakſpere's Schöpfung erſchienen waren, entlehnt ſei, ſo wird man immer wieder auf die Benutzung der Ilias des Homer zurückkommen können. Eine derartige Vermuthung verliert ſchon dadurch viel an ihrer Wahrſcheinlichkeit, daß von der erſten Ueberſetzung der Ilias ins Engliſche durch G. Chapman bis 1599 nicht mehr als 12 Geſänge (wenn ich nicht irre, nicht einmal in der dem Original entſprechenden Folge) erſchienen waren. Erſt im J. 1610 (nach A. 1616) wurden alle 24 Geſänge beendigt. Dagegen iſt, nach Dr. Hertzberg, aus überzeugenden Gründen überhaupt zu bezweifeln, daß Shakſpere Homer's Iliade bekannt geweſen ſei. Am überzeugendeſten iſt gerade die Characteriſtik des Therſites, die doch vorzugsweiſe der Meinung für Shakſpere's Bekanntſchaft mit Homer zum Anhalte dient. Denn gerade in dieſer fehlt ein weſentlicher Zug, der in der Ilias beſonders bezeichnend für dieſe Perſönlichkeit iſt und von Shakſpere, wenn er ihn gekannt hätte, nicht unbenutzt geblieben ſein würde. Jeder Einwand wird endlich durch zwei wichtige Momente beſeitigt. Zuerſt konnte Shakſpere über Manches, was ihm aus Chaucer, Lydgate und Caxton oder aus älteren Stücken nicht bekannt geworden war, aus dem ſogenannten Pindarus Thebanus, einem Leſebuche, das damals in allen Schulen verbreitet geweſen ſein ſoll, gelernt haben. Ferner entſprechen die von der roman-

tiſchen Tradition mehr oder minder abweichenden Einzelheiten mehreren Stellen in Ovid's Epist. ex Ponto und Metamorphoſen (XIII.) und daß Shakſpere mit dieſem lateiniſchen Dichter bekannt, ja vielleicht ſogar vertraut war, geht aus vielen ſeiner Schöpfungen hervor und iſt bis jetzt kaum in Abrede zu ſtellen geweſen.

So gelangen wir denn alſo zu dem Reſultate, daß Shakſpere unmöglich an einen ſatyriſchen Ausfall gegen die Poeſie des griechiſchen Alterthumes oder an eine Parodirung der Homeriſchen Darſtellung gedacht haben könne, eine Meinung, welche ſchon Goethe in einem Aufſatze „Ueber die Parodie bei den Alten" beiläufig ausgeſprochen hat.*) Vielleicht gewinnen wir aber durch meinen Bericht fremder Forſchungen und Behauptungen noch ein zweites Reſultat von faſt gleichem Werthe, wenngleich die Sicherheit, Shakſpere gegen den Vorwurf der frivolen Verunglimpfung eines der größten Dichtergeiſter ſchützen zu können, kaum mit einem anderen Gewinne gleich geſchätzt werden möchte.

Iſt der von mir wiederholt betonte Standpunkt, nach welchem ich die innige Verbindung von Shakſpere's poetiſcher Begabung und Thätigkeit mit ſeiner Zeit und der vor ihm liegenden Vergangenheit als einen der weſentlichſten Momente anſehe, um ſich mit ſeinen Schöpfungen zu verſtändigen, berechtigt, ſo iſt dieſes Stück, abgeſehen von ſeinem Werthe für die Bühne, eine der wichtigſten Erſcheinungen für dieſen Standpunkt. Ich habe in der Einleitung zu dieſem Bande mit Vorbedacht von dem überwiegenden Einfluſſe geſprochen, welchen die von Italien ausgehende Geſchmacks- und Kunſtrichtung der Renaiſſance, im Beginn der glänzendſten Literaturperiode Englands, auf alle Schriftſteller ausübte. Wie ſehr auch Shakſpere unter dieſem Einfluſſe

*) Goethe's Werke. Stuttg. u. Tübingen. 1833. 8. Bd. 46. p. 9.

ſtand, wird kaum des Beweiſes bedürfen. Eher könnte es einer Frage unterliegen, ob es ihm ohne alle Ausnahme gelungen ſei, die Richtung und das Bedürfniß der Renaiſſance mit der Romantik überall auf vollſtändig befriedigende Weiſe zu verſöhnen. Vielleicht liegt gerade hier ein Beiſpiel vor, wo ihm dieſe, an ſich ſelbſt ſchwierige, Aufgabe nicht vollſtändig geglückt iſt, und vielleicht iſt eben in dieſem Mißlingen eine Erklärung für den widerſprechenden, ja ſogar Manchem widerſtrebenden Eindruck dieſer ſeltſamen Schöpfung zu finden. Gewiß wenigſtens giebt es kaum ein anderes Stück Shakſpere's, in welchem die Forderungen der wiedererwachten Verehrung für das claſſiſche Alterthum, nach den Begriffen der Renaiſſance, der romantiſchen Anſchauungsweiſe ſchroffer gegenüber ſtehen. Nur wird man daraus nicht ein allzuhartes, noch weniger ein verdammendes Urtheil gegen Shakſpere ableiten dürfen, ſo bald man ſich erinnert, wie im Gebiete der Kunſt und Poeſie ſelbſt große Genien auf dieſem Felde Schöpfungen hervorgebracht haben, die, wenn ſie auch das Auge blenden, dennoch nur mit einigem Vorbehalte als vollendete Meiſterwerke angeſehen werden können. Es würde mich von meinem Ziele ablenken und zu viel Raum erfordern, wenn ich von den mannichfaltigen Schöpfungen aus der Renaiſſanceperiode Beiſpiele zum Beleg für dieſe Behauptung anführen wollte. Nur an Einiges will ich erinnern: wie häufig geſchieht es nicht, daß Bildhauer-, Bau- und Malerwerke, an denen bald in Stoffen, bald in Formen die Abſicht der Rückkehr zu claſſiſchen Muſtern bemerkbar iſt, ſei es durch die vorherrſchende Neigung oder unbewußte Gewohnheit des Autors, das Ziel einer befriedigenden Nachbildung des Alterthümlich-claſſiſchen verfehlen und eher zu einer Parodie oder Traveſtie deſſelben werden! Nicht blos, daß Uebertreibungen, wodurch beſonders ſculptoriſche Verzierungen der ſogenannten Cinquecentiſten ſich mehr dem Geſchmacke der ſpäteren Kaiſerzeit als

claſſiſchen Muſtern nähern, nicht ſelten vorkommen. Auch in manchen, ſelbſt ausgezeichneten Malerwerken drängt ſich zuweilen das Scurrile und ſelbſt das ſinnlich Anſtößige in Scenen aus dem claſſiſchen Alterthume mehr vor, als es im Stoffe der originalen Dichtung auffällt. Die Unbefangenheit, mit welcher die Alten in ungetrübter Natürlichkeit manche ſinnliche Verwickelung oder Erſcheinung, die unſerem Gefühle für Anſtand und Sittlichkeit verletzend iſt, ohne Anſtoß betrachten und daher nur von der poetiſchen Seite darſtellen konnten, iſt eben mit den Begriffen und Anſchauungen der neueren Zeit nicht mehr vereinbar. So geſchieht es denn auch, daß viele der antiken Sagen, die von der Romantik des Mittelalters aufgenommen worden, eine Färbung gewinnen, unter welcher jene beiden Seiten des Scurrilen und des ſinnlich Anſtößigen weit mehr zu Tage treten, als in dem Originale. Um wie viel mehr muß das der Fall ſein, wenn ſolche Sagen, wie es hier geſchehen iſt, in der belebendeſten Form der Poeſie vergegenwärtigt werden. Vielleicht werden die Einen hieraus Veranlaſſung nehmen, Shakſpere aus der Wahl dieſes Stoffes und der Bearbeitung deſſelben in der gegebenen Weiſe den Vorwurf eines groben Fehlgriffes zu machen, wogegen ich glauben möchte, daß in den Umſtänden der Zeit und der perſönlichen Stimmung des Dichters viele Gründe nicht blos zu ſeiner Entſchuldigung, ſondern auch zu ſeiner Rechtfertigung zu finden ſind.

Um zu dieſem Ziele zu gelangen, muß wohl der Verſuch erlaubt ſcheinen, ſich darüber eine Vorſtellung zu bilden, wie Shakſpere möglicher Weiſe zu dieſer wunderlichen Schöpfung habe gelangen können. Das wird vor allem Anderen nicht ein Gegenſtand des Zweifels ſein, daß ihn wenigſteus die Liebesgeſchichte von Troilus und Creſſida vor dem erſten Erſcheinen dieſes Stückes Jahre lang beſchäftigt hat. Iſt das, was ich von dem Einfluſſe des Gedichtes von Chaucer, in Bezug auf

seine Lucretia bemerkt habe, gegründet, so können wir dabei auf die Periode vor 1594 zurückgehen. Die wiederholten Erwähnungen dieser Liebesgeschichte in mehreren Stücken können allerdings zum großen Theile für später gehalten werden.*) Ueber seine Bekanntschaft mit der Trojasage von früher Jugend an braucht kaum noch gesprochen zu werden. Nur beklage ich es lebhaft, die Einsicht in die beiden oben genannten Bücher, das Gedicht von Lydgate und die Prosaerzählung von Caxton, entbehren zu müssen. Denn es würde nicht uninteressant sein, zu beobachten, ob vielleicht bei den, begreiflicher Weise häufig vorkommenden, Anspielungen auf Troja Spuren zu entdecken sind von seiner Vertiefung in die durchaus romantische Anschauung der Sage, von welcher diese Schriften getragen und beherrscht werden, wiewohl es unter den gegebenen Umständen überhaupt nicht denkbar ist, daß er von vornherein einen anderen Standpunkt habe einnehmen können.

Weniger leicht ist die Frage zu entscheiden, ob Shakspere die Troilussage nur aus Chaucer, Lydgate und Caxton kennen gelernt oder auch Boccaccio's Filostrato gekannt habe. Möglicher Weise wird Mancher diese Frage, da sie selbstverständlich verneint werden müsse, für müßig halten. Nach den Nachweisen von Kennern über die, wenn auch nicht ausnahmslose Treue, mit der Chaucer Boccaccio gefolgt ist, wird man den Rückblick auf diesen kaum für nöthig halten. Gewiß scheint das englische Gedicht mehr zur Anregung einer dramatischen Reproduction des Stoffes geeignet als das italienische. Es ist überhaupt interessant, zu beobachten, wie jeder der beiden ausgezeichneten Dichter der von seinem natio-

*) Troilus et Cressida: Twelfth night III. 1. — Troilus: Much ado. V. 2. Merch. of Ven. V. 1. As you like it IV. 1. Taming of the Shrew IV. 1.

nalen Standpunkte bedingten Inſpiration gefolgt iſt. Hiermit ſteht aber auch im Zuſammenhange, daß bei Chaucer die Reflexion mehr vorzuherrſchen ſcheint als bei Boccaccio. Und hier kommen wir eben auf einen Punkt, auf welchem ich — vielleicht mit Unrecht — verführt werde, an eine Bekanntſchaft Shakſpere's mit dieſem zu glauben. Den Einwurf, daß er nicht italieniſch habe leſen können, muß ich, wie ich ſchon an mehreren Stellen bemerkt habe, entſchieden abweiſen. Es iſt auffallend, zu bemerken, wie Boccaccio in dieſem Gedichte und in ſeinem wunderlichen Romane „Fiammetta“ einen ganz anderen Weg geht, als in den beſten ſeiner Novellen. Was er in dieſen an Gemüthszuſtänden von der größten Tiefe oft nur in prägnanter Kürze ausdrückt, oder durch den Verlauf der Begebenheit errathen läßt, ſpinnt er hier mit poetiſcher Hingebung aus. Dabei dringen ſeine Blicke, bei der Anſchauung der verſchiedenen und mannichfaltigen Geſtaltungen der Gemüthsbewegung, bis in die innerſten Tiefen der Seele ein. Wenn es eine Täuſchung iſt, daß ich bei dieſen poetiſchen Anſchauungen an Aehnliches von Shakſpere erinnert werde, ſo kann mir jede Belehrung darüber nur willkommen ſein. Auch bin ich weit davon entfernt, wenn ich hier an ähnliche Ausmalungen von Gemüthszuſtänden und Leidenſchaft, wie in Romeo und Julia, in Othello oder anderen Stücken denken muß, eine unmittelbare Verwandtſchaft oder gar einen Anſtoß von der einen nach der anderen Seite zu vermuthen. Es iſt vielmehr das Zuſammenklingen ähnlicher Accorde in den Tönen der Seelenzuſtände und Bewegungen, was mich ergreift. Es iſt ferner die Betrachtung, wie, abgeſehen von nationalen und territorialen Verhältniſſen, ein gemeinſames Strecken, Ringen und Streben nach der Wiedereroberung des Reiches einer höheren und ſelbſtändigeren Poeſie, als die Wirren des Mittelalters geſtatteten, bemerkbar wird. So mag denn auch Shakſpere, indem er vielleicht mit den poe-

tischen Producten und Versuchen italienischer Originaldichter aus der Zeit, wo die mittelalterliche Romantik in die Renaissance überging, genauer bekannt war, als man ihm in der Regel zutraut, auf der einen Seite befangen und auf der anderen Seite begeistert gewesen sein; und Manchen seiner Schöpfungen kann das zur Erklärung dienen, wie ich schon im vorigen Bande leise angedeutet habe.

Die wesentliche Entscheidung, ob er bei Troilus und Cressida auch von Boccaccio's Filostrato beeinflußt worden sein könne, liegt in der Beantwortung der Frage, ob und in wie weit er von Chaucer abgegangen und Boccaccio genauer gefolgt sei. Man hat bemerken wollen, weder von Chaucer noch von Boccoccio sei Cressida, ihrer natürlichen Anlage nach, als gefallsüchtig, ränkevoll und wankelmüthig geschildert worden. Gewiß sind die fast zu breit ausgeführten Betrachtungen, mit denen Cressida in Chaucer's Gedichte den verführerischen Zureden Pandarus' widerstrebt, dazu angethan, sie nicht in diesem vorwurfsvollen Lichte zu sehen. Auch bei Boccaccio widerstrebt sie den Insinuationen Pandarus', der weit entfernt ist von dem in Chaucer geschilderten Kuppler und von Shakspere's Charactergemälde. Es ist sogar noch ein Moment hinzugefügt, der bei Chaucer und Shakspere fehlt. Sie ist Wittwe und gedenkt ihres verstorbenen Gatten, als solle sie durch das Andenken an denselben von einem Fehltritte abgehalten werden. Aber ihre Betrachtungen, von denen besonders die in Theil II. 69—78 enthaltenen wichtig sind, laufen nach zwei Richtungen aus, die weder auf ihre Tugend noch auf ihr Herz ein günstiges Licht werfen. Ihre ersten Gedanken drehen sich um die Frage, warum sie nicht ihre Jugend genießen und dadurch sich vor den Vorwürfen des Alters über die verlorene Zeit schützen solle; nur müsse es heimlich geschehen, damit ihr Ruf nicht leide, und dieser Gedanke geht durch alles Folgende durch; dabei spricht sie

davon, daß das Geheimniß den Reiz der Liebesfreuden erhöhe. Allerdings kehrt ſie (Strophe 77 und 78) zum Entſchluſſe zurück, ihre Tugend zu bewahren, doch ſpielt auch hier die Abneigung, ſie preiszugeben, eine geringere Rolle als die Furcht vor dem Verluſte ihres Rufes. Auch nimmt ſie bald darauf aus Pandaros' Händen den Brief von Troilus an, und ſie antwortet darauf, (Th. II. Str. 121—127) zwar abweiſend, aber in der Abweiſung doch nicht alle Hoffnung abſchneidend. Kurz, ich habe mich nicht enthalten können, in Boccaccio's Schilderung weit mehr Spuren von Coquetterie zu finden, als in der Chaucer's, wenn gleich dieſer Verdacht nur leiſe und auf die feinſte Weiſe angedeutet werden durfte, weil Boccaccio's Gedicht ſeiner Geliebten geweiht war. Nur legt man bei der Vermuthung des Gegentheiles zu viel Gewicht auf dieſen Umſtand. Denn daß Boccaccio ſeine Flamme mit Griſeida nicht auf eine Linie ſtellen konnte, noch wollte, liegt ſchon darin, daß er den Treubruch dieſer zu verſchweigen nicht geneigt, noch im Stande war.

Shakſpere geht weit entſchiedener auf ſein Ziel los. Creſſida liebt Troilus, noch ehe ihr Pandarus von der Liebe dieſes geſprochen hatte. Doch ſchlau und ſinnreich genug weiß ſie ſich das Bekenntniß vom kuppleriſchen Onkel erſt abdrücken zu laſſen, als wolle ſie dadurch einen Theil der Schuld auf ihn wälzen. Sie iſt alſo von Haus aus die ſinnliche Coquette, als welche ſie in der letzten Scene mit Diomedes mit künſtleriſcher Conſequenz geſchildert iſt. Nun könnte man vielleicht darnach ſchließen wollen, daß ſich Shakſpere mehr an Boccaccio als an Chaucer angeſchloſſen habe. Das als poſitive Behauptung aufzuſtellen, würde ich für zu gewagt halten. Vielmehr glaube ich, beide Darſtellungsweiſen haben ſich in ſeiner Imagination ſo vermiſcht und verbunden, daß ihm die Quelle der einen und der anderen nicht mehr klar bewußt geweſen iſt. Denn daß auch hier, wie bei allen ſeinen Schöpfungen,

ihm eine Erscheinung zum Bedürfniß der dramatischen Vergegenwärtigung mindestens theilweise geworden, ist mir nicht zweifelhaft. Aber vielleicht bedurfte sie zu ihrer vollen Ausgeburt einer längeren Zeit und die dramatische Ausführung einer positiveren Veranlassung als in dem immerwährenden Verlangen der Bühne nach neuen Stücken zu liegen pflegte.

Die schon erwähnte Vorrede zu den ersten Exemplaren des Abdruckes 1609 enthält gegen das Ende folgenden Passus: „doch dankt dem Glück, das euch das Stück zugänglich gemacht hat, denn ich glaube, nach dem Willen der erhabenen Besitzer würdet ihr eher darum haben bitten müssen, als daß ihr gebeten worden wäret." Der Ausdruck, „nach dem Willen der erhabenen Besitzer" (grand possessors), kann unmöglich auf die Vorstände der Schauspieler des Königs, oder die Eigenthümer des Globus- und Blackfriarstheaters bezogen werden, wiewohl die meisten der Kritiker, mit Ausnahme von Charles Knight, ihm diese Auslegung gegeben haben. Im vorigen Abschnitte ist schon bemerkt worden, wie es bei dem dringenden Bedürfnisse der Theaterleitungen nach Novitäten nicht wahrscheinlich ist, daß ein ihnen zur Verfügung gestelltes Stück Jahre lang zurückgelegt und erst nach langer Frist zur Aufführung gebracht worden sei. Daß aber das gegenwärtige Drama seinem Style und seinen metrischen Eigenschaften nach mindestens vier bis fünf Jahre vor dem Termine geschrieben ist, wo es als ein bis dahin noch nicht öffentlich aufgeführtes Stück gedruckt wurde, unterliegt keinem Zweifel. Dadurch wird indessen die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß es vor einem kleineren Kreise angesehener Personen aufgeführt worden und diese, nachdem sie vielleicht die Abfassung desselben selbst veranlaßt hatten, im Besitze des Manuscriptes geblieben waren, nach welchem R. Bonian und H. Walley — wie immer ihnen die Erlangung desselben möglich geworden sein möge — das Stück drucken ließen. Auch das ist von einigem

Belange, daß nach Delius*) in einer Einzeichnung in die Buchhändler-Regiſter (28. Januar 1608/9) ausdrücklich die durch die Theater-Cenſur ertheilte Erlaubniß zur Aufführung des Stückes erwähnt wird. Sollte damit auch nicht bewieſen werden, daß dadurch dem möglichen Einſpruche der erhabenen Beſitzer — grand possessors — habe vorgebeugt werden wollen, ſo wird wenigſtens jeder Zweifel hinſichtlich der Identität desjenigen Stückes aufgehoben, das unterm 7. Februar 1602/3 von Mr. Roberts angekündigt und von den Schauſpielern des Lord Chamberlain aufgeführt worden.

So glaube ich denn auf dem natürlichſten Wege zur Uebereinſtimmung mit der Vermuthung zu gelangen, welche ſchon vor mehr als vierzig Jahren L. Tieck**) aufſtellte und der ſich auch Chls. Knight***) anſchließt. Wir brauchen nicht weiter zu fragen, wer der vornehme Herr und ob es der König ſelbſt geweſen, auf deſſen Veranlaſſung das Stück gedichtet und vor einem beſchränkteren Publikum aufgeführt worden ſei. Form und Inhalt verbieten ſchon anzunehmen, daß es von Haus aus für die Aufführung auf einem öffentlichen Theater beſtimmt war. Ich habe ſchon bei Gelegenheit von Love's labours lost dieſelbe Vermuthung aufgeſtellt und mich der Uebereinſtimmung manches Shakſpere-Kenners mit derſelben zu erfreuen gehabt. Beide Stücke kommen darin überein, daß ihnen eine ſatyriſche Abſicht zu Grunde liegt. Bei dem älteren Jugendwerke war ſie allerdings von weit größerer Milde, da ſie nur auf die unſchuldige Mode, ſich mit prunkender Gelehrſamkeit in affectirter Weiſe zu brüſten,

*) Shakſpere's Werke. Elberfeld 1872. II. Einleitung zu Troilus und Creſſida.

**) Shakſpere's dramatiſche Werke überſetzt von A. W. v. Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludw. Tieck. 1832. VII. p. 373.

***) Charles Knight's pictorial ed. of the Wks. of Shakspere. Vol. II. p. 74.

gerichtet war. Hier brachte schon der Gegenstand der Satyre von selbst eine größere Schärfe mit sich und vielleicht wurde die Bitterkeit durch die momentane Stimmung des Dichters noch gesteigert. Denn aus Allem leuchtet die Intention des Dichters ein, nicht das griechische Alterthum wegen seiner Sinnlichkeit, sondern die Verirrung seiner Zeit in dieser Richtung unter dem Gewande einer alterthümlich griechischen Sage in ein satyrisches Licht zu stellen. Vieles, was in das Moderne, d. h. in denjenigen Ton hineinspielt, der zu Shakspere's Zeit verwerflicher Weise Mode war, würde ohne diese Voraussetzung kaum erklärlich sein. Mischte sich dieser Darstellungsweise auch eine Färbung bei, woraus auf die Persiflage der damals, theils nach der romantischen, theils nach der classisch-alterthümlichen Richtung hin, üblichen Mißverständnisse zu schließen ist, so kann diese Wirkung auch ohne bewußte Absicht des Dichters hervorgerufen worden sein. Jener Intention aber entsprechen unfehlbar zwei Personen in erster Reihe. Der verächtliche Kuppler Pandarus kann und soll gewiß nur eine Erscheinung sein, von der in den damaligen sittenlosen Zeiten manche lebende Beispiele zu finden waren. Thersites dagegen ist in seiner rohen Bosheit gewissermaaßen der Chorus, und repräsentirt die ungeschlachte Meinung der niedrigsten Volksklassen, die, trotz ihrer gemeinen Gesinnung, doch das Wahre vom Schein mit natürlichem Tacte zu unterscheiden wissen, und mit gewohnter Bosheit überall das Kind beim rechten Namen nennen.

Solche draftisch herbe Bilder neben den Erscheinungen hohler Ritterlichkeit und zweifelhafter Tugend, worin sich die Mehrheit der Griechen bläht, können von der allgemeinen Menge nicht gefaßt, geschweige denn verdaut werden. Für feinfühlend genug dürfen wir wohl Shakspere halten, um ihm zuzutrauen, er habe sich dessen bewußt sein müssen, daß diese Darstellungsweise auf die allgemeine Menge entweder nur

abſtoßend oder verwirrend und verführeriſch wirken könne. Wie dürften wir nur vermuthen, der Epilog des Pandarus, der alles Andere, was er geſchrieben, an Obſcönität übertrifft, ſei für ein gemiſchtes Publikum beſtimmt. Allerdings macht er auch dem beſchränkten Kreiſe aus einer höheren Sphäre kein großes Compliment damit, indem er ihm zumuthet, an dieſem Drama ohne ethiſchen Gehalt, und beſonders an den groben Zoten des Epilogs, Geſchmack zu finden. Doch mochte er wohl wiſſen, was er ihnen bieten konnte, um ſo mehr, da er darüber ſchwerlich im Dunkeln war, daß gerade die Ueberbildung eine ſtarke Doſis von Satyre verträgt, weil ſie ſich mit der Verblendung hilft, nur eine Uebertreibung zu ſehen, zu der ſich ihre eigene Verirrung doch nicht verſteige.

So können alſo möglicherweiſe viele Vorwürfe wegfallen, die vollſtändig gerechtfertigt ſcheinen, wenn man annimmt, Shakſpere habe in dieſem Stücke auch die billigſten Rückſichten, die auf einer öffentlichen Bühne für Anſtand und Sittlichkeit zu wahren ſind, muthwillig aus den Augen geſetzt. Dagegen trägt auch dieſes Gedicht von Neuem zu dem Zeugniſſe von Shakſpere's tiefſinniger Intuition bei. Trotz aller Schärfe und Bitterkeit, mit der die Zeichnung ausgeführt iſt, ſind alle Figuren von täuſchender Lebenswärme und Friſche. Namentlich ſind die Geſtalten von Troilus und Creſſida meiſterhaft durchgeführt. Nirgends zwar eine Spur von dem zauberhaften Eindrucke, den die Liebe macht, wenn ſie ſich, wie ein Verhängniß, des Gemüthes bemächtigt. Hat Shakſpere Boccaccio gekannt, ſo hat er eine feinere Empfindung als dieſer bewieſen, indem er nicht, gleich ihm, damit beginnt, uns Troilus als einen Gegner der Liebe, und einen Spötter gegen die in derſelben Befangenen darzuſtellen. Denn unter dieſen Umſtänden könnten wir bei ſeinem plötzlichen Umſchlage eher an ein erhabenes Liebesſchickſal denken, als bei Shakſpere's Troilus, der ſich von allen anderen Geſtalten ähnlicher Art durch einen

vorherrschenden sinnlichen Taumel unterscheidet. In diesem Sinne spricht er sich kurz vor seiner Zusammenkunft mit Cressida aus.*) Und doch läßt ihm der Dichter noch allen Reiz, den eine edle, ritterliche Erscheinung auszuüben vermag. Vielleicht wenn der unzweifelhaft beabsichtigte zweite Theil ausgeführt worden wäre, würde darauf vorzugsweise der tragische Effect seiner Erscheinung basirt worden sein. Ueber Cressida braucht kaum noch etwas hinzugefügt zu werden. Niemals ist wohl die Feinheit einer sinnlich-listigen Coquette treffender geschildert worden, und kaum wird es Einen geben, der nicht mit der Verachtung zugleich den gefährlichen Reiz dieser Erscheinung empfände. Hier blieb allerdings bei einer Fortsetzung des Stückes das Meiste noch zu vervollständigen. Auch konnte der Dichter schon aus Chaucer's Gedicht einige Grundstriche entnehmen, um die von ihr selbst ausgesprochene Eventualität, daß ihr Name künftig zur Bezeichnung jeder treulosen Creatur dienen solle, dramatisch durchzuführen. Endlich von der meisterhaften Zeichnung des Ulysses zu sprechen, scheint nach den mannichfaltigen Lobpreisungen derselben fast müßig. Nur das muß ich abweisen, daß hier der Einfluß der Iliade unleugbar durchleuchte. Ulysses oder Odysseus ist auch in der romantischen Welt so sehr der Prototypos der gewandten Klugheit, daß es eben nur der Intuition Shakspere's bedurfte, um ihn in diesem poetischen Lichte darzustellen; und daß wir an Homer erinnert werden, liegt mehr in der ewigen Wahrheit der Poesie, als in einem unmittelbaren Einflusse. Die oft citirte Rede des Ulysses über die Nothwendigkeit der Beobachtung von Gesetz, Ordnung, Rang und Regel ist bekanntermaaßen eine von den vielen Stellen, die man mit Ueberschätzung von Shakspere's staatsmännischer

*) Act III. Scene 2:
I am giddy: expectation wheels me round etc.

Weisheit anführt, um die Vermuthung zu rechtfertigen, er habe nach dem Zuſtande ſeiner Bildung und ſeines Wiſſens nicht der Verfaſſer dieſes und anderer Werke ſein können, ſondern einem Staatsmann ſeinen Namen dazu geliehen. Man vergißt dabei, nur ein einziges Beiſpiel aus der Weltgeſchichte anzuführen, wo ein Dichter, weil er ſtaatsmänniſche Ideen hat äußern können, ſich als Staatsmann, oder ein Staatsmann ſich als Dichter bewährt hätte, weil er Begriffe von großer Erhabenheit hat faſſen und ausſprechen können. So beſtätigt denn dieſe wunderbare Schöpfung, aus dem Gegenſatze zwiſchen Romantik und Renaiſſance herausgeboren, von Neuem die Erfahrung, die Winkelmann in ſeinen Briefen ausſpricht, daß wir aus den Werken großer Dichter und Künſtler, auch wenn ſie irren und fehlgreifen, immer wieder lernen und neue Anſchauungen gewinnen können.

3. Maaß für Maaß.

P. P.

Bei der Betrachtung des Drama's „Maaß für Maaß" ist es wohl erlaubt zu fragen, ob es sich mit dem erhabenen Beruf der Poesie, und namentlich der dramatischen Poesie, verträgt, bis in die untersten und abstoßendesten Stufen menschlicher Verirrungen und sittlicher Gebrechen hinabzusteigen und sie zum Gegenstande der Schilderung zu machen. In wie weit der Stoff dieses Drama's fast Allen, die ihn zum Gegenstande ihrer Betrachtung gemacht haben, zum Anstoß gereicht, geht aus einer Reihe, mindestens zweideutiger Beurtheilungen hervor, welche Mrs. Jameson in ihrer Besprechung der Hauptrolle des Stückes, Isabella, erwähnt. Coleridge verbirgt nicht den peinlichen (painfull) Eindruck, welchen ihm dieses Drama macht. Kreyßig bekennt im Eingange seiner überaus feinen Auslegung dieses Stückes, es gehöre eine gewisse Ueberwindung zu dem Studium desselben, und erst der wiederholten, gründlichen Betrachtung erschließe sich der tiefe und reiche Gehalt des Werkes. Auch die Schwierigkeit, es trotz dieses Werthes der Bühne unserer Tage anzueignen, spricht für obige Bemerkung. Denn, wiewohl es die Schröder'sche Gesellschaft — wenn ich nicht irre — 1777 zum ersten Male aufgeführt hat, ist es doch auf der Bühne derselben nicht ein

Repertoirstück geworden und, meines Wissens, hat seit dieser Zeit noch kaum eine Theaterleitung diesen Versuch zu wiederholen gewagt. Um jene, an die Spitze gestellte, Frage zu beantworten, müssen wir eben, wie in den meisten Fällen, von dem Standpunkte heutiger Anschauungen absehen. Ich würde mich nur wiederholen, wenn ich an die vielen Dramen erinnern wollte, welche in damaliger Zeit Verwickelungen in sinnlichen Verirrungen mit einer unverkennbaren Vorliebe für das Scabrose und Lascive behandelten. Hier ist aber besonders einschlagend, daß, wie alle Freunde und Kenner Shakspere's wissen, der Stoff dieses Drama's schon lange vor ihm auf doppelte Weise behandelt worden. Im J. 1578 hinterließ nämlich G. Wetstone, im Begriffe, mit Capitän Sir Henry Gylbert eine Seereise anzutreten, seinem Freunde William Fleetwood ein — schon im ersten Buche meiner Shakspere-Studien genanntes — Stück, Namens Promos und Cassandra, das in zwei Theilen abgefaßt und dessen Stoff aus Giraldi Cinthio's Hecatommithi (Deca VIII. Nov. 5) entlehnt war. Später (1582) veröffentlichte er seinen Heptameron und nahm darin eine Erzählung gleichen Inhaltes auf, ohne sich jedoch weder in Bezug auf die Namen der betheiligten Personen, noch hinsichtlich des Verlaufes der Begebenheiten, genau an seine Quelle zu halten, so daß seine Erzählung nicht, wie Viele geglaubt haben, eine Uebersetzung, sondern eine freie Bearbeitung der Novelle des Cinthio ist.

Er erzählt: in der Stadt Julio (einst unter der Herrschaft des Math. Corvinus, Königs von Ungarn und Böhmen) habe ein altes Gesetz bestanden, nach welchem ein Mann, wenn er Ehebruch begangen habe, enthauptet werden und die schuldige Frau Zeit Lebens in einer Tracht erscheinen solle, welche ihre Schande öffentlich kund machte. Bei der Milde des Königs oder der zeitweiligen Behörden war dieses alte Statut fast in Vergessenheit gerathen, bis Lord Promos zum

Statthalter ernannt wurde. Dieser zog es unter dem Vorgeben, daß die Sittenlosigkeit allzusehr überhand genommen habe, von Neuem an, und verdammte einen Edelmann, Namens Andrugio, der mit seiner Geliebten verbotenen Umgang gepflogen hatte, zum Tode, sowie das ihrer Entbindung entgegensehende Mädchen zu der gesetzlichen Strafe. Darauf verwendete sich Andrugio's Schwester, Cassandra, ein Mädchen von außerordentlicher Tugend und Schönheit, bei dem strengen Richter um die Begnadigung ihres Bruders. Lord Promos stellte sich zwar anfangs so entrüstet über das begangene Verbrechen, daß er sich außer Stande sehe, die Bitte zu erfüllen. Indessen machte die Schönheit und die gewinnende Rede Cassandra's den tiefsten Eindruck auf ihn. Seine sinnliche Begierde wurde dadurch in hohem Grade erregt und er erklärte sich bereit, Andrugio die Freiheit zu schenken, wenn Cassandra ihm den Genuß ihrer Person gönnen wolle. Diese wies zwar mit keuscher Gesinnung und in höchster Entrüstung das frevelhafte Ansinnen zurück. Nach wiederholten Unterredungen mit ihrem Bruder bezwangen aber dessen Furcht vor dem Tode und dessen dringende Bitten, ihm das Leben zu retten, ihre Standhaftigkeit. Sie erklärte sich daher bereit, das Verlangen von Lord Promos zu erfüllen, machte sich jedoch zur ausdrücklichen Bedingung, daß er nicht allein Andrugio begnadige, sondern auch zur Rettung ihrer Ehre sie zur Gemahlin nehme. Der treulose Statthalter stand nicht an, Beides zu versprechen, war aber von Haus aus gesonnen, weder das eine noch das andere zu halten. Denn kaum hatte er die Gunst Cassandra's genossen, so gab er Befehl, Andrugio unverweilt hinzurichten und das vom Rumpfe getrennte Haupt Cassandra in ihrer Behausung zu übergeben. Allein der Schließer Andrugio's, voller Abscheu gegen Promos' Niederträchtigkeit, und von den Wehklagen des Gefangenen erweicht, fand einen Ausweg zu seiner Rettung. Zu derselben

Zeit war nämlich ein schon früher zum Tode verdammter Verbrecher hingerichtet worden. Er setzte daher Andrugio unter der Bedingung, daß er sich sorgfältig verberge, in Freiheit und brachte an der Stelle von dessen Haupt das des hingerichteten Verbrechers zu Cassandra, nachdem er dasselbe so entstellt hatte, daß es die Schwester, von Schmerz und Entsetzen verwirrt und getäuscht, für das Haupt ihres Bruders hielt. Cassandra wurde von dieser Verrätherei auf das Heftigste erschüttert und war im ersten Augenblicke ihrer Leidenschaft im Begriffe, sich selbst das Leben zu nehmen. Doch nach kurzem Besinnen beschloß sie, wenigstens so lange noch damit anzustehen, bis sie Rache an Promos genommen haben würde. Zu diesem Ende wendete sie sich mit ihrer Klage unmittelbar an den König, bei dem sie auch das günstigste Gehör fand. Nach Erörterung des Thatbestandes verurtheilte der König seinen Statthalter, vorerst behufs der Wiederherstellung von Cassandra's Ehre, diese sofort zur Frau zu nehmen, dann aber zur Strafe für sein Verbrechen hingerichtet zu werden. Doch kaum war die Ehe eingesegnet, als Cassandra, von Liebe und Mitleid zu ihrem Gemahl bewogen, die rührendeste Fürbitte für sein Leben einlegte. Der König meinte dagegen, der Gerechtigkeit und den Ansprüchen des Gemeinwohles durch nachgiebige Milde zu nahe zu treten, und beharrte unerbittlich auf der Vollziehung des Todesurtheils. Da trat Andrugio, der sich unter den Anwesenden in einer Verkleidung befand, hervor und vereinigte seine Bitten mit denen seiner Schwester, ohne auf die Gefahr zu achten, mit welcher dadurch sein Leben bedroht wurde. Durch diese unerwartete Erscheinung wurde der König bewogen, zur Ehre Cassandra's nicht blos ihrem Bruder Andrugio, sondern auch ihrem Gemahl Promos zu vergeben.

Daß Shakspere beide Bearbeitungen dieses Stoffes gekannt habe, ist nach mehreren Stellen unzweifelhaft. Weniger

ausgemacht ist es, ob das Original Giraldi Cinthio's ihm zugänglich und bekannt gewesen sei. Auch kommt in diesem Falle nur wenig darauf an, da ihm schon die Vorarbeiten Wetstone's genügten, um in seiner Imagination eine Erscheinung von selbständiger Erfindung aufzufassen. Nach Shakspere setzt der Herzog von Wien einen jungen Mann, Namens Angelo, von ausgezeichneten Eigenschaften, mit den ausgedehntesten Vollmachten zum Statthalter ein, während er selbst sich auf unbestimmte Zeit an einen nicht bezeichneten Ort entfernt. Angelo zur Seite steht ein zweiter Beamter, Escalus, von vorgerücktem Alter, der gegen den strengen Angelo überall das Princip der Milde vertritt. Während sich die Handlung in Gemäßheit der Quelle entwickelt, ist der Herzog, unter der Verkleidung eines Mönches, Allen unkenntlich, überall tröstend, rathend und vermittelnd gegenwärtig. Auf seinen Rath und seine Vermittelung entgeht Isabella den Anträgen Angelo's, indem sie zu der besprochenen Zusammenkunft an ihrer Stelle eine Dame, Namens Marianna, sendet, welche früher mit Angelo verlobt, von ihm aber treulos verlassen worden war und noch immer in hoffnungsloser Liebe sich abhärmt. Der treulose Befehl Angelo's zur Hinrichtung von Isabella's Bruder wird auf Vermittelung des verkleideten Herzogs dadurch umgangen, daß der wohlgesinnte Schließer den Kopf eines eben verstorbenen Gefangenen an die Schwester sendet, wiewohl sich im Gefängnisse ein längst schon peinlich angeklagter Verbrecher befindet, der nach jahrelanger Haft, endlich seiner Schuld überwiesen, an demselben Tage, wie Claudio, hingerichtet werden sollte, aber vom Herzoge wegen seiner Verstocktheit einstweilen noch verschont wird. In diese Handlung sind mehrere Personen von der verworfensten Unsitte mit verflochten. Als nun der Herzog nach einer gewissen Zeit seiner Verkleidung entsagt, und angeblich in sein Land zurückkehrt, führt Isabella, wie in Wetstone's Novelle, Klage

gegen Angelo. Nach einigen Weiterungen wird ein versöhnender Schluß um so leichter herbeigeführt, als Angelo die Verbrechen nicht wirklich begangen hat, deren er glaubt sich anklagen zu müssen. Er wird mit Marianna, seiner früheren Braut, vermählt, und auf die Bitten dieser, sowie Isabella's vom Herzog begnadigt. Isabella selbst trägt der Herzog seine Hand an, jedoch ohne daß sie durch irgend ein Wort ihre Zustimmung zu diesem Antrage giebt.

Nach Stoff und Ausführung sind wir in hohem Grade veranlaßt, nach der Zeit zu fragen, in welcher dieses Stück abgefaßt sein könne. Denn nach dem tiefen, finsteren Ernst, fast könnte man sagen, nach der Weihe, von der die ernsten Scenen getragen werden, möchte man auf die letzten Jahre in des Dichters Laufbahn rathen. Auch in metrischer und stylistischer Hinsicht werden wir zu dieser Vermuthung berechtigt. In der That fand sich auch Tieck*) durch den willkürlichen Gebrauch der Sprache, sowie durch die ungewöhnlichen Ausdrücke, seltenen Worte und eigenthümlichen Wendungen bewogen, die Entstehung dieses Stückes, im Widerspruche mit Malone, in den Jahren 1611—12 zu suchen. Seitdem ist aber durch die von Cunningham veröffentlichten Accounts of the revels erwiesen, daß das Stück am 26. December 1604 vor dem Könige in Whitehall aufgeführt worden. Wiewohl Dr. Ulrici in nicht unangemessener Weise durch die in die Augen springenden Aeußerlichkeiten bewogen wird, eine Umarbeitung desselben in späteren Jahren zu vermuthen, müssen wir uns dennoch der Ueberzeugung unterwerfen, daß es im Beginne des Jahres 1604 abgefaßt sei.

Ich habe vorlängst mit Vorbedacht darauf hingewiesen**), daß in dem alten lustigen England die ungebundene Sitten-

*) Shakspere's Uebersetzung V. p. 379.

**) Shakspere-Studien, Buch I. Cap. 1 (Altengland und Shakspere) p. 114 ff.

losigkeit, der äußeren Erscheinung nach, überwiegend schien. Namentlich wurden fleischliche Verbrechen nach herkömmlicher Sitte, auch unter der jungfräulichen Königin Elisabeth, von der Mehrheit noch immer einem allzumilden Urtheile unterworfen. In scherzendem Tone darüber zu sprechen, galt kaum für vorwurfsvoll. Was Wunder also, daß Shakspere in diesem Stücke über die Nothwendigkeit des Bestehens von schmutzigen Häusern der Lust sprechen und verwerfliche Persönlichkeiten, wie den lüderlichen Lucio, Pompejus und Andere, als komische Personen vorführen konnte, ohne Anstoß zu erregen. So weit verging er sich an der Sitte und an dem Anstande der Bühne nicht mehr, als seine Zeitgenossen. Aber er erhob sich über dieselben dadurch, daß er diese verwerfliche Seite seiner Zeit nur zu dem Boden gebrauchte, um darauf die Darstellung des entschiedenen Gegensatzes zu gründen. Ja er that noch mehr, indem er den Gegensatz von verwerflicher Unsitte gegen reine Sittlichkeit, von Laster gegen Tugend in denselben Abstufungen, wie wir ihn im allgemeinen Leben wahrnehmen können, und wie er ihn wahrscheinlich in seiner Gegenwart beobachten konnte, zum Gegenstande seiner Schilderung machte. Und sein tief eindringender Blick in die Verhältnisse des allgemeinen Lebens und in die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur bekundet sich in diesem merkwürdigen Stücke am meisten dadurch, daß, wenn auch die edleren Persönlichkeiten von verwerflicher Unsitte frei sind, und der Verbreitung derselben widerstreben, doch keine geschildert ist, die der allgemeinen menschlichen Schwäche nicht unterläge. Um den weiten Abstand zu bemerken, der zwischen Lucio und seinen Gesellen und zwischen Claudio liegt, bedarf es keines besonderen Scharfblickes. Denn was jene mit gewissenloser Gleichgültigkeit aus gewohnter Unsittlichkeit begehen, dazu hat sich Claudio nur durch die Leidenschaft der Liebe zu Julia hinreißen lassen. Und doch wie wenig entfernt scheint dieser

von jenen, da wir ihn als den Freund Lucio's kennen lernen, und da er sich, schwach genug, durch die Furcht vor dem Tode, dazu verleiten läßt, seiner Schwester zuzumuthen, daß sie ihre jungfräuliche Ehre aufopfern solle, um ihm das arme Leben zu retten. Gehen wir nun weiter zu Angelo, so werden wir kaum anstehen, ihn unter Allen für den verabscheuungswürdigsten Bösewicht zu halten. Es liegt einmal in unserem Gefühle, für den scheinheiligen Heuchler den heftigsten Abscheu zu empfinden. Handelt es sich aber um ein billiges Urtheil, so könnten wir in Verlegenheit kommen, wenn wir die Frage beantworten sollten, ob wir die lüderliche Genossenschaft, zu der Lucio gehört, wegen ihrer hartgesottenen Frechheit weniger geringschätzen oder verdammen sollten, als Angelo, weil er die sinnliche Begierde, die er mit ihnen theilt, durch niederträchtige Lüge und Scheinheiligkeit vor der Welt zu verbergen sucht. So stellt uns dieses Lebensbild, gleich dem reellen Leben, Räthseln gegenüber, die wir, mit dem einfachen Gefühle für Sittlichkeit zu lösen, nicht im Stande sind, ohne in den Fehler zu verfallen, das Laster nicht nach seiner Qualität als Laster, sondern nach dem Eindrucke zu beurtheilen, den es auf unsere Empfindung macht. Und derselbe Widerspruch ist es, dem wir in der Gesinnung Angelo's begegnen, indem er sich selbst Rechenschaft davon giebt, daß es nur des Scheines der Heiligkeit bedürfe, um der Verführung eine desto stärkere Kraft zu leihen, daß er ferner sich selbst gesteht, trotz der Würde des Ranges behalte das Blut sein Recht, und schreibe man auf des Teufels Hörner „guter Engel", so seien sie nicht mehr seine Zeichen, und daß er dennoch auf seiner sündhaften Begierde beharrt. Noch mehr tritt dieser Widerspruch zu Tage durch die Gleichgültigkeit, mit welcher er die öffentliche Ausübung gemeiner Laster gestattet, und bei den Anklagen des einfältigen Gerichtsdieners den Rücken wendet, um das Verfahren gegen das angeklagte Gesindel dem milderen Es-

calus zu überlaſſen, während er doch eben noch mit Härte auf der Beſtrafung eines weit verzeihlicheren Vergehens beharrt hatte. Gerade dieſer ſchroffe Gegenſatz des Eindruckes, den uns das Laſter in ſeiner ſcurrilen Nacktheit macht, gegen denjenigen, den wir empfinden, wenn es ſich außerdem noch hinter der Lüge und Heuchelei verſteckt, iſt auch der weſentliche Grund, weshalb der Dichter in ſeiner allumfaſſenden Intuition dieſe verſchiedenen Zuſtände menſchlicher Gebrechlichkeit bei der Schilderung dieſes Lebensbildes nicht unbeachtet laſſen und uns den Anblick dieſer Gemeinheiten nicht erſparen konnte.

Ob der Dichter zu der ſiniſteren Schilderung dieſes Gegenſatzes der phariſäiſchen Geſinnung Angelo's gegen die landläufige Gemeinheit ſchmutziger Geſellen durch das Ueberhandnehmen der puritaniſchen Asketik, im Verbande mit verwerflicher Scheinheiligkeit, veranlaßt worden ſei, wie dieß von Einigen vermuthet wird, mag ich nicht entſcheiden. Dieſe Erſcheinung iſt im Leben ſo allgemein, daß ſie nicht der Veranlaſſung in ungewöhnlichen Zuſtänden religiöſer oder anderer Aufregung, wohl aber, um beobachtet zu werden, des unbefangenen und eindringenden Blickes in den Lauf des Lebens bedarf. Sollte ich auf eine bewußte Abſicht, oder ſei es nur auf einen beſtimmten Antrieb des Dichters zu dieſer Darſtellung rathen, ſo würde ich ihn weit eher in dem ſchon wiederholt beſprochenen Verfall der dramatiſchen Poeſie damaliger Zeit ſuchen. Denn was in anderen Dramen nicht als Widerſpruch gegen das ſittliche Gefühl und Bedürfniß, ſondern wie eine ſelbſtverſtändliche Erſcheinung, die nur gut genug iſt, um Lachen oder Heiterkeit zu erregen, dargeſtellt zu werden pflegt, das tritt hier durch die entgegengeſetzte Geſinnung und Handlungsweiſe des bejahrten Escalus, des Herzogs und Iſabella's in den tiefſten Schatten der Verwerflichkeit. Auch hier iſt mit inſtinctivem Tacte, in objectiver

und subjectiver Hinsicht, eine feine Abstufung beobachtet. Der Gegensatz von Isabella's Sittenreinheit und Keuschheit gegen das lüderliche Gesindel, mit dem auch sie durch die, wenn auch oberflächliche Bekanntschaft mit Lucio, mittelbar in Berührung kommt, erregt unser Gefühl weit weniger, als der Trotz und die Verstocktheit, mit welcher Angelo ihre gegründete Anklage zu entkräften sucht. Es mag also doch vorzugsweise in dem Bedürfnisse und der unbewußt-natürlichen Absicht des Dichters gelegen haben, durch die Zusammenstellung des höheren Grades verdammungswürdiger Verworfenheit mit der äußersten Spitze sittlicher Reinheit, auf dem Wege der Empfindung, unser Urtheil über die verschiedenen Abstufungen jener zu leiten.

Wie dem auch sei, in der Schilderung der drei Personen, in denen der Gegensatz gegen das Verwerfliche aufgestellt ist, liegt eine eben so feine Schattirung der Individualität, als sie uns das reelle Leben vorführt. Daß der alte Escalus, der in der Schätzung des Herzogs sicher nicht weniger gilt als Angelo, mit großer Bescheidenheit ausgemalt worden, scheint schon den untergeordneten Grad seines sittlichen Werthes andeuten zu sollen. Er ist der liebenswürdig-milde Repräsentant des Urtheils der allgemeinen Welt. Ohne sich über das Strafbare fleischlicher Vergehen zu täuschen, liebt er es doch, sie mit schonender Nachsicht zu beurtheilen. Selbst gegen die Personen, welche die niedrigste Gemeinheit vertreten und von Angelo auf gleichgültige Weise seiner Verurtheilung überlassen werden, ist er nicht hart. Er weiß sogar auf ihren Humor einzugehen. Bei diesen gewinnenden Eigenschaften fehlt ihm aber doch, wie der allgemeinen Welt, die selbständige Kraft eines grundsätzlichen Bekenntnisses. War es, wie es auf den ersten Anblick scheinen kann, des Herzogs wesentliche Absicht, der Milde, welcher er bei seiner Gesinnung zu sehr nachgegeben hatte, engere Grenzen zu setzen, um der

durch jene begünstigten Unsitte zu steuern, so konnte er natürlich nicht Escalus mit unumschränkter Vollmacht versehen, wiewohl er Angelo im Alter voraus war.

Kreyßig*) weist mit feinem Gefühle darauf hin, daß wahrscheinlich das hauptsächliche Motiv des Herzogs bei seinem fast launenhaften Plan die Absicht war, Angelo zu prüfen. Da er, wie es scheint, allein um seine Treulosigkeit gegen Marianna wußte, so konnte er allerdings Ursache haben, an der ehrenhaften Gesinnung zu zweifeln, welche Angelo zur Schau trug. Und möglicherweise berechtigt uns schon das emphatische Lob, mit dem er Angelo bei der Uebertragung der Vollmacht überhäuft, zu der Vermuthung, daß er absichtlich mehr, als seine wahre Meinung ausspricht. Denn Shakspere ist in der Wahl seiner Ausdrücke meistentheils sehr fein in solchen Fällen, wo er eine Unsicherheit der Meinung errathen lassen will. Unter allen Umständen hat der Herzog für den Vertreter der edelsten Gesinnungen zu gelten. Seine Ermahnungen an Julia sind, unerachtet des tiefsten Ernstes, milde und aufrichtend. Die Zureden, welche er an Claudio richtet, um ihn dem Tode muthig in die Augen sehen zu lassen, sind mindestens überaus sinnreich und von innigem Mitgefühl eingegeben. Am bedeutsamsten ist vielleicht die einstweilige Begnadigung des für jedes sittliche Gefühl abgestumpften Verbrechers, Bernardino. Aus dieser Fiction darf, wie ich später werde beizubringen haben, wahrscheinlich überhaupt auf eine feine Intention des Dichters geschlossen werden. Bei allen vorzüglichen und höchst ehrbaren Gesinnungen des Herzogs ist aber dennoch sein Bild nichts weniger als in das Ideelle gezeichnet. Er tritt vielmehr in allen Schwächen, die mit einer sittlich-edlen Gesinnung vereinbar sind, als eine vollständig lebenswarme Individualität auf.

*) Vorlesungen über Shakspere ꝛc. Berlin 1860. III. 393.

Ich möchte faſt glauben, es gebe in Shakſpere's Schöpfungen überhaupt wenig Characterbilder, die bei aller Naturwahrheit in ſo geringem Grade, wie dieſes, dazu geeignet ſind, für eine typiſche Erſcheinung angeſehen zu werden. Das Unternehmen, unter der Verkleidung eines Mönches das Verhalten ſeines Statthalters und die Vorfälle in ſeinem Lande zu belauſchen, giebt, abgeſehen von der ſchon gedachten Erklärung Kreyßig's, zu mannichfachen Bedenken Anlaß. Dieſe Fiction des Dichters, zu der ihm ſeine Quelle keinen Anlaß gegeben hatte, iſt um ſo auffallender, als ſie an ähnliche Schritte Harun a Raſhid's in den Märchen von tauſend und einer Nacht mehr, als an romantiſch mittelalterliche Traditionen erinnert. Gleichviel, ob es in den Intentionen Shakſpere's gelegen habe, ſo wird doch die Frage angeregt, ob der Herzog vielleicht der Energie des Characters entbehrt habe, um ſich zu der unumgänglich nothwendigen Strenge ſelbſt zu bekennen; eine menſchliche Schwäche, die unter anderen Umſtänden verzeihlich, mit den Pflichten und dem Berufe des Regenten aber kaum vereinbar ſcheinen möchte. Man darf indeſſen glauben, es ſei dem Dichter bei dieſem Bilde vorzugsweiſe auf die verſöhnende Milde angekommen, ſowie auch am Schluſſe der Herzog, immer wieder unter dem Scheine willkürlich launenhafter Fictionen, mehr Gnade und Milde zeigt, als ſich erwarten läßt. Die im letzten Acte faſt zu weit ausgedehnte Fortſetzung der Verſtellung desſelben kann man ſich kaum anders erklären, als mit der Abſicht, Angelo zur freiwilligen Reue und zum eigenen Geſtändniſſe kommen zu laſſen. Noch mehr Bedenken gegen die fleckenloſe Sittlichkeit des Herzogs könnte beinahe der Rath erregen, welchen er Iſabella giebt, ſich an die verlaſſene Marianna zu wenden, und ſie zur Befriedigung der Begierde Angelo's an ihrer Stelle aufzufordern. So unſchuldig dieſer Betrug, der übrigens in mehreren älteren Erzählungen nicht ohne Beiſpiel iſt, wegen des Zweckes, der

damit erreicht werden soll, scheinen kann, so wird doch der strenge Sittenrichter über einen leisen Vorwurf nicht leicht hinwegkommen. Noch menschlicher zeigt sich der Herzog, trotz des Scheines der Heiligkeit, durch seine augenscheinliche Empfindlichkeit gegen die Verleumdungen des leichtsinnig lügenhaften Lucio. Dadurch, und besonders durch die Abweisungen der unverschämten Zudringlichkeit dieses nichtsnutzigen Burschen, erscheint er fast in einem komischen Lichte. Keinesfalls ist dieses Detail ohne dringendes Bedürfniß vom Dichter so, wie es ist, angeordnet. Vor der Hand genügt es festzustellen, daß der Herzog, bei allen edlen und gewinnenden Eigenschaften, unter keinen Umständen für ein Musterbild reiner Tugend zu gelten habe.

So bliebe denn also nur Isabella als die glänzendeste, alle anderen überragende, Individualität übrig. Ihr Bild ist mit sichtlicher Vorliebe überaus fein ausgeführt. In ihrer Rolle liegt vorzugsweise das Weihevolle, wodurch sich diese Schöpfung vor anderen auszeichnet. Im Begriffe, der Welt als Nonne zu entsagen, findet sie die religiösen Uebungen, denen sie sich unterwerfen soll, noch zu milde. Daß sie aber den Wunsch, einer noch strengeren Ordnung sich zu unterwerfen, über die Liebe des mit dem Tode bedrohten Bruders vergißt, legt unleugbares Zeugniß ab von dem innigen Zusammenhange, in dem sie noch mit der Welt steht. Mit äußerster Feinheit ist ihre Schüchternheit bei dem ersten Auftreten vor Angelo geschildert, und es ist von tiefsinniger Bedeutung, daß sie, nach den ersten Abweisungen, an jedem Erfolge verzweifelnd, dem Rathe des weltlichsten Weltkindes nachgiebt, um mit feuerigeren Reden in Angelo zu dringen. Ihrem Munde entströmen die tiefsinnigsten Worte erhabener Sittlichkeit. Man kann Mrs. Jameson*) nicht Unrecht geben,

*) Frauenbilder ꝛc. Deutsch von Ad. Wagner. Leipzig 1834. p. 87 ff.

wenn sie an ihr eine eigenthümlich sittliche Großartigkeit, eine heiligenähnliche Huld, etwas von vestalischer Würde bemerkt. Selbst die Bitte um Nachsicht mit einem Vergehen, das sie nach eigener Ueberzeugung als strafbar anerkennen muß, thut ihr keinen Eintrag, weil sie sich mit gewandter Beredtsamkeit nur auf die Gnade und nirgends auf den Anspruch des Gesetzes beruft. So ist auch mit außerordentlicher Kunst geschildert, wie ihre wahrhaft frommen Reden nicht das Gefühl sittlicher Milde, sondern eine sinnliche Begierde der frevelhaftesten Art in Angelo erwecken. Sicher ist es nicht ohne Grund, daß Shakspere, der überhaupt in der Erfindung von Isabella's Bilde sich gänzlich von seiner Quelle lossagt, das in dieser enthaltene Versprechen der Ehe nach der Befriedigung seiner Begierde völlig fallen läßt. Der Abstand Angelo's von Isabella wird um so größer, und die Entrüstung dieser gegen jenen um so natürlicher. Ihre Zuversicht zu dem Ehrgefühle des Bruders und ihre feste Hoffnung, dieser werde unter der von Angelo gestellten schimpflichen Bedingung die Rettung seines Lebens verschmähen, entspricht vollständig ihrem tief sittlichen Character. Viele werden ihre Entrüstung über die Feigheit Claudio's, als er lieber seine Schwester entehrt sehen, als seinen Nacken unter das Beil des Henkers beugen will, für eben so angemessen halten. Es mag sein, daß sie einem Gemüthe entspricht, das über das strenge Gebot der unbefleckten jungfräulichen Ehre dazu gelangt ist, jedes Mitgefühl mit Anderen, und wäre es selbst ein geliebter Bruder, verleugnen zu können. Auch ist die Gesinnung Isabella's nicht blos an sich selbst berechtigt, sondern in höchstem Grade verehrungswürdig.*) Aber die Frage ist er-

*) Es ist nicht uninteressant zu vergleichen, wie Voltaire, derselbe, der Shakspere wegen Mangel an Geschmack mit den heftigsten Vorwürfen überhäufen konnte, eine ähnliche Situation ganz anders behandelte. In seinem Roman: L'ingénu wird der jungen und unschuldigen St. Yves

laubt, ob in dem furchtbaren Augenblicke, wo sie von ihrem Bruder ohne Hoffnung Abschied nehmen muß, ihre Worte nicht zu hart sind und mehr eine leidenschaftliche, als eine in reiner Gottergebung ruhende Anhänglichkeit an Tugend und Sittlichkeit verrathen. Der Dichter hat ihren Reden sicher nicht ohne Absicht den Ton einer leidenschaftlichen Asketik gegeben. Mindestens würde es kaum zu begreifen sein, wie eine Jungfrau, die aus reiner und inniger Begeisterung nicht für sich selbst allein, sondern auch für jeden Anderen den entschiedensten Bruch mit sündhafter Schwäche als das höchste Ziel ihrer Wünsche betrachtet, ohne Einwendung auf den Rath des angeblichen Mönches eingehen sollte. Auch ist es bedeutsam, daß der scheinbare Mönch unmittelbar, nachdem er diese leidenschaftliche Scene angehört hat, mit dem bekannten Rath, Marianna zu der besprochenen Zusammenkunft zu schicken, an die aufgeregte Isabella herantritt. Wenn ihr auch die Liebessehnsucht Marianna's bekannt ist, und sie der Hoffnung — aber auch nur der Hoffnung — lebt, durch das Preisgeben Marianna's an ihrer Stelle werde das Glück derselben befördert, so kann sie doch nach dem strengsten Gefühle für Sitte und Tugend kaum eine Entschuldigung dafür finden, eine Andere zu einem Vergehen zu verleiten, das sie an sich selbst verdammen müßte. Doch konnte und sollte es auch dem Dichter darauf nicht ankommen. Die allgemeine Gebrech-

von dem verbrecherischen Richter derselbe Ausweg zur Befreiung ihres Geliebten aus einer lebensgefährlichen oder mindestens lebenslänglichen Haft geboten. Sie unterliegt willenlos der Begierde des Richters, durch den Rath eines Geistlichen und einer gewissenlosen Freundin betäubt, stirbt aber aus Gram über ihr befleckes Gewissen, nachdem sie ihren Geliebten befreit hat. Das beabsichtigte Bild der Sittenlosigkeit der damaligen Zeit würde kaum einen Vorwurf verdienen. Nur das eine Wort (Chap. XVIII) „A ce mot vertu, des sanglots echappèrent à la belle St. Yves. Elle ne savait pas combien elle était vertueuse dans le crime qu'elle se reprochait", könnte Bedenken erregen.

lichkeit und Schwäche der Sterblichen, auch wenn sie noch so ausgezeichnet sind, sollte und mußte sich auch hier an den Tag legen. Und wie wenig Isabella für die Gefühle der Welt abgestorben war, zeigt sich noch mehr in ihrem leidenschaftlichen Drange nach Rache, als sie sich von Angelo auf die treuloseste Weise getäuscht glaubt. Was man auch zur Erklärung der Scene, in welcher Isabella vor dem Herzog ihre Anklage öffentlich erhebt, von dem Standpunkte einer minder zartfühlenden Zeit anführen mag, so glaube ich dennoch, Shakspere's feines Gefühl hat sich nicht darüber getäuscht, von welcher Beschaffenheit Isabella's Gemüthszustand sein mußte, um sie zu diesem Schritte zu bewegen. Nur mit der, unter den obwaltenden Umständen, durchaus verzeihlichen Leidenschaft, nicht aber mit einer, in klösterlicher Strenge, von der Welt abgeschiedenen Jungfrau ist es vereinbar, daß sich Isabella, nicht in geheimer Besprechung, sondern in der ausgedehntesten Oeffentlichkeit als entehrt bekennt, ohne es zu sein. Ueberaus schön ist es dagegen, wie sie auf Marianna's Bitten, wiewohl mit Widerstreben, ihren Durst nach Rache überwindet und ebenfalls zum Herzog um Begnadigung Angelo's fußfällig fleht, während sie doch noch ihren Bruder für grausam hingerichtet hält. Doch eben weil Isabella noch so ganz in der Welt stand und daher den weltlichen Gefühlen und Leidenschaften noch zugänglich war, konnte und durfte auch der Herzog ihr seine Hand antragen. Vielleicht hätte der Dichter besser gethan, ihr ein Wort der Erwiderung in den Mund zu legen; vielleicht aber auch mochte er es nach einer von ihm selbst gegebenen Andeutung für übereinstimmend mit den Ansichten und Wünschen seines Publikums halten, daß Isabella von ihrem Noviziat nicht zu der Weihe einer Nonne des St. Claraordens übergehe und dagegen als Gemahlin des Herzogs der Welt leben müsse. So urtheilt mindestens Mrs. Jameson, indem sie an folgende Worte des Herzogs erinnert:

Act I. Scene 1:

Ein fein Gepräge ward
Dem Geist zu seinem Thun; und die Natur
Verleiht kein Stäubchen ihrer Trefflichkeit,
Wofür sie nicht als wirthschaftliche Göttin
Sich eines Gläub'gers Ehrenzoll bedingt,
So Dank wie Zins.

Auch Kreyßig*) hat wohl Recht, wenn er sagt: „Dennoch müssen wir es dem Zartgefühle des Dichters Dank wissen, daß er ihr die augenblickliche, ausdrückliche Einwilligung in des Herzogs Werbung nicht zumuthet und die natürliche Perspective der nothwendigen und vorauszusehenden Entwickelung nicht übereilend vorrückt."

Ich habe nicht ohne Absicht bei diesen Betrachtungen mehr, als meine Gewohnheit ist, von den Intentionen des Dichters gesprochen, und mich vielleicht dem Vorwurfe bloßgestellt, den ich gern am meisten vermeiden möchte, nämlich durch die Interpretation mehr in das Gedicht hineinzulegen, als des Dichters Absicht gewesen sein kann. Zu meiner Entschuldigung darf ich anführen, daß wenige Dramen Shakspere's in so hervorragender Weise zur Reflexion auffordern wie dieses, und dagegen in so geringem Maaße auf die Anregung der feineren Gefühle des Gemüthes gerichtet sind. Selbst an Isabella's Bilde finden wir von Neuem die Erfahrung bestätigt, daß die Erhabenheit der Tugend in der Regel mehr zur Verehrung und Bewunderung auffordert, als gemüthliche Zuneigung erweckt. Wenn ich von Mrs. Jameson und Anderen diese Isabella mit Portia aus dem Kaufmann von Venedig habe zusammenstellen sehen, so bin ich mir erst recht bewußt geworden, wie weit die christliche Liebe Isabella's, indem sie aus einem für die höchste Tugend schwärmenden Gemüthe hervorgeht, von derjenigen entfernt

*) a. a. O. p. 407.

ist, die Portia's ganzes Wesen erfüllt. Man dürfte sagen, Portia's Tugend sei die ächte Tochter der Liebe, während Isabella's liebevolle Milde die Adoptivtochter der asketischen Tugend sei. Doch läßt sich demungeachtet vielleicht eine Affinität dieses Stückes mit dem Kaufmann von Venedig auf einem anderen Wege entdecken. Ob dahin die Vergleichung des Titels mit dem Inhalte führt, mag der Erfolg beweisen. Im V. Acte hören wir aus dem Munde des Herzogs:

„Ein Angelo für Claudio, Tod für Tod,
Liebe für Liebe, bittern Haß für Haß,
Gleiches mit Gleichem zahl' ich Maaß für Maaß."*)

Danach sollte man wohl zu der Annahme berechtigt sein, daß der Titel, wenn er auch nicht genau von Shakspere selbst so bestimmt worden, dennoch seiner Meinung nach dem Inhalte vollständig entsprechend sei. Man hat wiederholt diesen Titel für übereinstimmend mit den Worten des Evangeliums gehalten: „Mit welcherlei Maaß ihr meßt, wird euch gemessen werden."**) Dagegen meint Schlegel, das Stück führe mit Unrecht seinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen sei eigentlich der Triumph der Gnade über die strafende Gerechtigkeit, weil kein Mensch sicher genug vor Fehltritten sei, um sich zu deren Verwalter unter seines Gleichen aufzuwerfen.***) Von diesem Standpunkte aus

*) Der Originaltext bietet die größte Schwierigkeit zu einer wörtlichen Uebersetzung, besonders wenn der Reim beibehalten werden muß: „An Angelo for Claudio, death for death | Haste still pays haste, and leisure answers leisure | Like doth quit like, and Measure still for Measure. — Daher entspricht auch keine der mir zugänglichen Uebersetzungen (Tieck, A. Schmidt, Bodenstedt, Voß und Eschenburg) vollständig den Worten. Der Letzte muß sogar den zweiten Vers für unübersetzbar gehalten haben, da er ihn ganz ausläßt.

**) Evangelium Matth. Cap. 7. V. 2.

***) Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelb. 1817. III. p. 109.

könnte allerdings an eine nahe Verwandtschaft zwischen dem Kaufmann von Venedig und diesem Stücke gedacht werden. Die schöne Stelle von der Gnade in jenem Drama (Act IV. Sc. 1) findet in diesem eine Parallele in den Worten Isabella's (Act II. Scene 2):

Seid gewiß,
Kein Attribut, das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwerdt des Reichsverwesers,
Der Marschallstab, des Richters Amtsgewand,
Keins schmückt sie Alle halb mit solchem Glanz,
Als Gnade thut.*)

Wollte man beide Stellen als den wesentlichen Schlüssel zum Verständnisse des ganzen Stückes ansehen, so würde jene Meinung Schlegel's um so mehr gerechtfertigt scheinen, als allerdings im Kaufmann von Venedig die harte Strenge des buchstäblichen Rechtes durch eine gnädige Fügung theils gemildert, theils aufgehoben wird, während in diesem Stücke durchaus Gnade vor Recht geht. Man würde also damit die positive Absicht des Dichters, ein sittlich-religiöses Bekenntniß abzulegen, voraussetzen und genau zu erklären suchen. Dieselbe Neigung hat sich schon wiederholt nach verschiedenen Richtungen hin geltend gemacht. So hat man denn das günstige Licht, unter welchem der Herzog in seiner Verkleidung als Mönch geschildert wird, mit manchem Anderen angezogen, um Shakspere's Vorliebe für den Katholicismus daraus zu

*) Wollte man durchaus einen Anhalt dafür finden, daß Shakspere Giraldi Cinthio gekannt habe, so würde sich hier eine Gelegenheit bieten. Die gekränkte Epitia (Isabella) spricht dort zum Kaiser Maximilian: „Non è, Sacratissimo Imperatore, punto minor loda, a chi tiene il governo del mondo come hora vostra Maestà dignissimamente il tiene, l'usare clemenza che la giustitia: che ove questa mostra, che i vitii gli sono in odio e perciò la loro castiga, quella lo fa simigliantissimo agli Idii immortali.“ In der Erzählung Wetstone's findet sich nichts Aehnliches.

beweisen. Die Erscheinung ist an sich selbst allerdings auffallend bei den in damaliger Zeit vorherrschenden Parteiansichten über Papstthum und Mönchswesen. Man könnte noch hinzufügen, daß der Dichter Isabellen, durch ihre Absicht, sich einer noch strengeren Klosterregel, als der der Nonnen der heiligen Clara zu unterwerfen, einen größeren Schein der Heiligkeit gegeben habe. Indessen ist es gegenüber solchen Vermuthungen noch auffallender, daß weder in den Reden dieser noch in denen des Herzogs in seiner Qualität als Mönch irgend etwas zu entdecken ist, was nur im Entferntesten an den confessionell katholischen Standpunkt erinnern könnte, sowie es denn unter den gegebenen Umständen nahe hätte liegen können, von der Buße durch die Kasteiung des Fleisches zu reden. Die Worte des Herzog-Mönchs, mit denen er Claudio zum Tode gefaßt zu machen sucht, sind fast zu philosophisch. Während der Moment gerade dazu geeignet war, auf die Gerechtigkeit der Strafe und auf die Erlangung der ewigen Seligkeit durch diese Sühne hinzuweisen, beziehen sie sich durchweg nur auf die Nichtigkeit des Lebens, deren Verlust durch den Tod nicht beklagenswerth sei. Die ganze Rede ist im Grunde nur eine Ausführung des bekannten Satzes „Vanitas vanitatum vanitas“, und könnte in dem Munde eines antiken Stoikers passender scheinen, als in dem eines katholischen Mönches. Die Meinung derjenigen, welche sich zur Unterstützung der Behauptung, daß Shakspere überhaupt keinen confessionellen, ja vielleicht kaum einen christlichen Standpunkt eingenommen habe, darauf berufen, er weise niemals auf das künftige Leben hin, könnte darin eine neue Berechtigung entdecken wollen. Doch dürften sie nur eine Zeile weiter lesen, um die Worte Claudio's zu finden:

Habt Dank, mein Vater!
Ich seh, nach Leben strebend such ich Sterben,
Tod suchend find' ich Leben.

Delius' Texterklärung dieser Stelle genügt vollständig, um jeden Zweifel darüber zu heben, daß hier nur vom jenseitigen Leben die Rede sein könne. „Claudio zieht das Resultat der vorhergehenden Rede — so sagt Delius —; indem man sich um das Leben bemüht, ist es eigentlich der Tod, den man erstrebt, und indem man den Tod sucht, findet man im Tode das wahre Leben." Käme es überhaupt darauf an, jene irrthümliche Meinung zu widerlegen, so würden sich nicht blos in diesem Stücke — besonders unter den Reden Isabella's —, sondern auch aus anderen, viele Stellen zu diesem Behufe nachweisen lassen. Von wesentlicher Bedeutung ist es, daß Shakspere sehr häufig und nur mit wenigen Ausnahmen — Wincheſter, Richard III., Macbeth — den in den Tod gehenden Verbrechern ein reuiges Bekenntniß ihres Vergehens in den Mund legt. Das könnte keinen Sinn haben, wenn nicht daraus seine Ueberzeugung hervorginge, daß, wenn auch des Leibes Leben verloren werde, doch die Rettung der Seele für ein künftiges, ewiges Leben zu wünschen sei. Gerade in dieser Hinsicht enthält das gegenwärtige Stück ein merkwürdiges Detail. Die Einführung des viehisch-verstockten Verbrechers Bernardino kann kaum durch die Absicht, das äußerste Extrem des Verfalls in die Sünde darzustellen, genügend erklärt werden. Es scheint vielmehr aus dem Befehle des Herzogs, seine Hinrichtung aufzuschieben, auf das Bedürfniß des Dichters geschlossen werden zu dürfen, daß er das Furchtbare der Verdammung eines armen Sünders in der rohen Verstocktheit seiner Sünden innig gefühlt habe. Jedenfalls trägt diese Fiction zur Veranschaulichung der christlich-milden Gesinnung des Herzogs wesentlich bei.

Käme es ferner auf den Nachweis an, daß in keiner Beziehung Shakspere's Neigung zu den confessionell-katholischen Ansichten aus diesem Stücke hervorgeht, so würden besonders zwei Momente hervorzuheben sein. Zuerst ist hier einschlagend

die Ermahnung zur Reue, welche der Herzog als Mönch an Julia richtet. Er spricht zu ihr Act II. Scene 4:

Recht, liebes Kind: nur darum nicht bereu' es,
Weil dich die Sünd' in diese Schmach geführt:
Solch Leid sieht auf sich selbst, nicht auf den Himmel,
Und zeigt, des Himmels denkt man nicht aus Liebe,
Nein, nur aus Furcht.

Wie ganz anders würde der katholische Priester von Bußübungen in guten Werken gesprochen haben. Denn darin liegt eben die Differenz der beiden Confessionen, daß die römische Kirche die Bethätigung der Reue in guten Werken, wenn auch nicht kategorisch, fordert, so doch als preiswürdig darstellt, während die evangelische Kirche die Reue und Buße nur in die zerknirschte Selbstverleugnung des Herzens setzt. Ferner gehört hierher die Stelle in den Reden Isabella's an Angelo (Act II. Scene 2):

Ach
Die ganze Menschheit war einst so verfallen
Und Er, voll Macht die Schuldigen zu strafen,
Ward ihr Erlöser. Wie stünd' es um Euch,
Wollt' Er, das allerhöchste Recht, Euch richten
Wie ihr seid.*)

*) Ich citire hier wider meine Gewohnheit nicht nach A. Schmidt's, sondern nach Bodenstedt's Uebersetzung, weil mir jene dem Sinne weniger zu entsprechen scheint als diese. Der Originaltext: „Alas, alas | Why all the souls that were, were forfeit once; | And He that might the vantage best have took | Found out the remedy" ist allerdings schwierig und dunkel. Delius erklärt: „Der die günstigste Veranlassung hatte, die Seelen als dem Gesetz verfallen zu behandeln — Wie bei vantage ein Verbum, wie bestrafen zu ergänzen ist, so bei remedy ein Verbum wie erlösen, von der Strafe entbinden." Die Uebersetzung A. Schmidt's: „Ach | Alle Lebend'gen waren einst verfallen | Und Er, dems recht sein durfte, wie es war, | Fand Rettung aus", scheint mir um so weniger genügend, als alle Uebersetzungen, die mir zur Hand sind (Voß, Eschenburg, Le Tourneur, Simrock und Tieck) darin übereinkommen, das Recht der Strafe und die Erlösung oder Vermittelung zu betonen, wiewohl Tieck vielleicht zu stark sich ausdrückt, indem er übersetzt: „Er, dem Fug und Macht zur Rache war."

Hier wird mit der größten Bestimmtheit auf die evangelische Anschauung hingewiesen, nach welcher die Erlösung und die Vermittelung nur auf Christus allein beruht, wogegen die katholische Confession, außer der schon gedachten Kasteiung des Fleisches, principiell auf die Vermittelung der Heiligen hinweist. Abgesehen davon, daß dieser Ausdruck um so mehr, wenn er nicht mit bewußtem Vorbedacht so gewählt und gestaltet war, nur aus der Gewohnheit, die Frage der Erlösung aus dem evangelischen Standpunkte anzusehen, hervorgegangen sein konnte, ist er noch in einer zweiten Beziehung wichtig. Shakspere hat dabei, augenscheinlich mit Absicht, den Namen Christi nicht genannt, weil dieß nach einer Verordnung Jacob's I. ausdrücklich verboten war. Auch ist es überhaupt zu vermuthen, daß er geflissentlich vermied, dogmatische Principien zu berühren und daher, indem er bei allen in dieses Feld einschlagenden Fragen sich mit leisen Andeutungen begnügte, die Wirkung der thatsächlichen Handlung überließ. Während dadurch schon die Wahrscheinlichkeit seiner Absicht, ein sittlich religiöses Bekenntniß in diesem Stücke abzulegen, bedeutend abgeschwächt wird, spricht noch mehr dagegen seine überall vorherrschende Gewohnheit, seine Dramen, fast ohne Ausnahme, nach einer Erscheinung auszuführen, deren Vergegenwärtigung ihm zum unabweislichen Bedürfnisse geworden war. Wie daher auch der erste Anblick auf eine vorausbedachte Absicht rathen lassen könnte, so glaube ich doch, daß ihn bei diesem Drama, gleichwie bei allen anderen, nur dieses Bedürfniß geleitet hat. Damit ist aber keineswegs der Einfluß äußerer und innerer Einwirkungen ausgeschlossen. Der tiefe Ernst, der in der Haupthandlung dieses Drama's vorherrscht, läßt, wie schon vielseitig vermuthet worden, auf eine Stimmung von weit geringerer Heiterkeit des Gemüthes, als in denjenigen Perioden schließen, in denen er die vorlängst betrachteten anmuthigen Lustspiele verfaßte. Daß bei einer solchen Stim-

mung sein Geist weit tiefer in die ernstesten Anliegen des seelischen Lebens eindrang, mußte auf dem natürlichsten Wege die innige Verbindung der, seiner Imagination eingeprägten, Erscheinung mit den tiefsinnigsten sittlich-religiösen Fragen veranlassen, ohne daß es zu ihrer Andeutung und Lösung einer bewußten Absicht bedurft hätte. Dürfen wir aber, wie es berechtigt scheint, nach der Art dieser Andeutung und Lösung auf seine Gesinnung und seine sittlich-religiöse Weltanschauung schließen, so wird es doppelt schwer sein, ihm einen confessionslosen Standpunkt zuzusprechen. Indem ich mich mit dieser Behauptung entschieden von der Aufstellung des Dr. K. Elze*) trenne, nach der Shakspere, seinem ganzen Character entsprechend, sich der geoffenbarten Religion gegenüber dramatisch-objectiv verhält, setze ich mich zwar von seiner sowohl, als mancher anderen, Seite dem Vorwurfe der Engherzigkeit und Beschränktheit aus. Indessen würde ich mich vor diesem Anathem eines vielbelesenen und überaus gelehrten Shaksperekritikers nicht scheuen und meine, der seinigen widersprechende, Anschauung weiter zu rechtfertigen suchen, wenn ich mir ein ersprießliches Resultat davon versprechen könnte. Nach den kategorischen Abweisungen der entgegenstehenden Meinungen des Kritikers ist indessen auf ein solches kaum zu hoffen. Ueberdieß möchte ich nicht wagen, mit der reichen und ausgedehnten Literaturkenntniß von Dr. K. Elze in die Schranken zu treten, wenn gleich mir manche Schrift von competenten Stimmen, die aber in dem betreffenden Aufsatze als unbeachtenswerth ignorirt werden, zum Rückhalt dienen könnte. Das Hauptbedenken möchte wohl in der Schwierigkeit liegen, mich von meinem „beschränkten und einseitigen" Standpunkte aus mit Dr. K. Elze über die Bedeutung einiger

*) Shakspere's Character, seine Welt- und Lebensanschauung (Separatabdruck aus dem Shakspere-Jahrbuch Bd. X. p. 24).

Begriffe zu verständigen, die seiner Ausführung zum Fundamente dienen. So ist die Objectivität Shakspere's in jeder Beziehung nicht wohl zu fassen, ohne anzunehmen, daß er sich nicht blos gegenüber den verwickelten Räthselfragen des materiellen Lebens, sondern auch gegenüber den tiefsinnigsten religiösen Fragen objectiv verhalten hat, wo er dann eben so, wie unter dem Drucke des Lebens, auch aus dem Zwiespalte zwischen religiösem Zweifel und Glauben zu einem Standpunkte kommen mußte, der nur auf einem bestimmt abgegrenzten religiösen Bekenntnisse, mit anderen Worten auf irgend einer positiven Confession seinen festen Boden haben kann. Wenn er dadurch auf den Standpunkt der Humanität gelangte, den ich ihm nicht absprechen will, so brauchte er sich nicht, wie Dr. K. Elze anzunehmen scheint, über eine innige Offenbarungsgläubigkeit zu erheben, vielmehr ist dieser Standpunkt der wahren Humanität nur im Verein mit dieser denkbar. Ueber das Alles sich klar zu werden, wird aber nicht wohl möglich sein, so lange noch an der, auch Gervinus' Anschauung leitenden, Meinung festgehalten wird, daß aus dem natürlichen Gewissen a priori eine sichere Offenbarung zu schöpfen sei. Schließlich kann ich nicht verbergen, daß nach meinem schwachen Dafürhalten für das Verständniß der sittlichen sowohl, als poetischen Erhabenheit Shakspere's, nicht leicht mehr geleistet werden kann, als wenn man sich in die Tiefe seiner sittlich-religiösen Anschauungen und den innigen Zusammenhang versenkt, in dem sein Verstand und Gemüth mit der positiven christlichen Offenbarung steht. Hat er in diesem Sinne die irdische und göttliche Natur auf sich wirken lassen, und ist sein Inneres mit dieser zweiseitigen Natur vollständig hingebend aufgegangen, wie ich überzeugt bin, daß es der Fall ist, dann kann man ihn immerhin, wenn gleich in einem anderen Sinne als Dr. Elze, einen Naturfrommen nennen.

4. Timon von Athen. Pericles.

P. P.

Timon von Athen gehört nach Form und Inhalt zu den räthselhaftesten Schöpfungen Shakspere's. Die Ungleichheit der Sprache und Versification springt, bei nur einigermaaßen aufmerksamer Betrachtung, in die Augen; der Mangel eines organischen Zusammenhanges in der Handlung ist unleugbar; er ist so auffallend, daß alle Vorwürfe, welche von den Gegnern eines angeblich übertriebenen Shakspereculturs, auch in Bezug auf andere Stücke, erhoben werden, bei diesem Drama für berechtigt gelten können. Selbst die Motivirung und Ausführung der einzelnen Charactere läßt viel zu wünschen übrig. Wiewohl darin die entschiedensten Widersprüche gegen diejenigen Gewohnheiten und Eigenthümlichkeiten liegen, wodurch Shakspere's poetische Individualität, trotz der mannichfaltigen Gestaltung ihrer Erscheinung, überall scharf ausgeprägt ist, sind wir dennoch durch den Umstand, daß dieses Drama von den Herausgebern der Folio in die Reihe der Tragödien aufgenommen ist, zu dem Glauben genöthigt, es für eine Originalschöpfung Shakspere's zu halten. Allerdings trägt es auch im Einzelnen unleugbare Spuren von der Hand desselben. Ob irgend ein Anderer seiner Zeitgenossen sich zu der Erhabenheit der Ironie habe erheben können, mit welcher der Zorn

des Menschenhasses in Timon ausgemalt ist, kann kaum gefragt werden. Auch tragen die Stellen des Drama's, welche diese Schilderungen enthalten, den Stempel von Shakspere's Ausdrucksweise und metrischen Gewohnheiten aus seinen späteren Jahren in so hohem Grade, daß es sich entschieden verbietet, andere augenscheinliche Schwächen und Mängel auf Rechnung der jugendlichen Unfertigkeit des Dichters zu stellen.

Unter dem Einflusse dieser Wahrnehmungen hat kein Kritiker, der dieses Drama einer Besprechung unterworfen, dem Bedürfnisse widerstehen können, nach der Lösung des Räthsels zu forschen. Mit der Vermuthung, daß die Originalarbeit Shakspere's auf dem einen oder dem anderen Wege verstümmelt worden, ist sie nicht auf befriedigende Weise zu erlangen. Am wenigsten genügt die Voraussetzung der Nachlässigkeit des Setzers. Daß den Herausgebern Heminge und Condel das Original- oder auch nur ein vollständiges Bühnenmanuscript überhaupt nicht zur Verfügung gestanden habe, und daß sie sich mit den Abschriften der einzelnen Rollen zur Herstellung des Ganzen haben begnügen müssen, hat einige Wahrscheinlichkeit mehr für sich. Möglicherweise können die einzelnen Schauspieler, aus eigenmächtiger Willkür oder auch die Mitglieder der Bühnenleitung, Aenderungen und Kürzungen angebracht und dadurch den organischen Zusammenhang ebenso zerstört, wie die Originalität verwischt haben. Zur Unterstützung dieser Vermuthung wird von Dr. Ulrici auf den Abdruck in der Folio hingewiesen. Man könne daraus abnehmen — so wird angeführt — daß die Herausgeber den Druck dieses, sowie des darauf folgenden Stückes, Julius Cäsar, haben beginnen lassen, ehe sie im Besitze des Ganzen waren, und daß sie dann sich auf die angegebene Weise geholfen haben. In seiner Schrift, „Die Tieck'sche Shakspere-Kritik", stellte Delius dagegen die Vermuthung auf, daß wir wahrscheinlich ein Drama vor uns haben, das Shakspere in

früher Zeit entworfen, dann aber in reiferen Jahren umgearbeitet habe. Indessen brechen sich diese Versuche, der Wahrheit auf den Grund zu kommen, an der auffallenden Verschiedenheit der Sprache und der Versification in denjenigen Stellen, die uns Shakspere's Autorschaft zweifelhaft machen. Sie ist bei Weitem zu groß, um sich durch eine willkürliche Verstümmelung, sei es von Seiten der einzelnen Schauspieler oder der Bühnenleitung, erklären zu lassen. Dazu haben diese Stellen nicht blos nach äußerlichen Merkmalen, sondern auch nach ihrem Inhalte, nicht die mindeste Aehnlichkeit mit dem, was Shakspere jemals, und selbst in seinen jüngsten Jahren, geschrieben hat. Hierauf fußt vorzugsweise Charles Knight*), indem er in diesem Drama die Umarbeitung eines älteren Stückes von einem unbekannten Autor durch Shakspere, in seinen späteren Jahren, zu erkennen meint. Er bezeichnet mit scharfer Diagnose diejenigen Stellen, welche auf keinen Fall von Shakspere herrühren, ferner diejenigen, welche von ihm theilweise verbessert, und endlich diejenigen, welche von ihm selbst geschrieben sein können. Hiernach gab Dr. Delius seine frühere Meinung auf, und wies in einem eigens dazu verfaßten Aufsatze**) die Wahrscheinlichkeit dieser Vermuthung nach. Die von Charles Knight und Dr. Delius angeführten Gründe sind zu schlagend, als daß sie sich widerlegen ließen. Nur ist es nach dem, was bei Gelegenheit von Heinrich VIII. ausgesprochen worden, schwierig, sich der Thatsache zu unterwerfen, daß Heminge und Condel in ihre Gesammtausgabe ein Stück sollten aufgenommen haben, das sie nicht für eine vollständige Originalarbeit Shakspere's gehalten hätten. Die Schwierigkeit nimmt insofern noch zu, als Dr. Delius in einem zweiten Aufsatze über Pericles***)

*) Pictorial ed. Tragedies. Vol. I. p. 333 ff.

**) Shakspere-Jahrbuch II. p. 335 ff.

***) Shakspere-Jahrbuch III. p. 175 ff.

behauptet, den Verfasser desjenigen alten Drama's nachweisen zu können, das von Shakspere umgearbeitet, und aus welchem mehrere Stellen unverändert in das vor uns liegende herübergenommen worden seien. Von dem bezeichneten Verfasser, George Wilkins, ist nach dem Vorwort zu einem, unter seinem Namen, in Dodsley's Old plays (Vol. V) abgedruckten Drama nur wenig bekannt. Danach soll er außer dem unter dem Titel: „The Miseries of inforced Marriage" hier abgedruckten kein Stück allein verfaßt, sondern immer nur mit John Day und William Rowley gemeinschaftlich gearbeitet haben. Doch ist er, nach dem angezogenen Aufsatze des Dr. Delius, wahrscheinlich auch der Verfasser desjenigen Stückes gewesen, das von Shakspere zu seinem Pericles benutzt worden. Auch erschien im J. 1608 eine Novelle, welche die Geschichte des Pericles enthält und nach der Unterschrift zu der Widmung derselben an Mr. Henry Fermor von G. Wilkins verfaßt ist. Nach der Identität der eigenthümlichen Ausdrucksweise jenes Drama's und der der gedachten Novelle mit derjenigen, durch welche sich die verdächtigen Stellen in Timon von Athen von der üblichen Schreibart Shakspere's in augenscheinlicher Weise unterscheiden, ist Dr. Delius zu der Hinweisung auf G. Wilkins allerdings berechtigt.

So viel ist also gewiß, daß einer der wichtigsten Gründe, auf welche ich früher meine Abneigung gegen den Glauben an die vielfach aufgestellte Hypothese einer Umarbeitung stützte, in dem gegenwärtigen Falle wegfällt. Es handelt sich nicht um eine Erscheinung, die den Eindruck einer Schöpfung von organischer Abrundung, wenn auch unter dem Drucke mannichfacher Schwächen macht. Nicht blos die formellen, sondern auch die materiellen Kennzeichen einer individuell verschiedenen Conception und Ausführung liegen hier klar zu Tage. Das Bedenken, daß zwei verschiedene Autoren in ihren Empfindungen und in ihrer Ausdrucksweise genau genug überein-

stimmen, um nur durch mühsame Nachweise einzelner, accidenteller Details von einander unterschieden werden zu können, wie dieß bei anderen Stücken, die man als Umarbeitungen zu bezeichnen sucht, der Fall ist, fällt bei Timon von Athen entschieden weg. Dieselbe Frage, welche ich in dem früheren Abschnitte aufgestellt habe, ob und warum der frühere Verfasser oder wesentliche Theilhaber an dem unter Shakspere's Namen veröffentlichten Drama sein Autorrecht nicht geltend gemacht habe, ist auch von Dr. Delius ins Auge gefaßt worden. Indem er fragt, ob es Bescheidenheit oder Gleichgültigkeit war, was den Anonymus bewog, sein geistiges Eigenthumsrecht so ohne alle Reclamationsversuche in Shakspere's Besitz übergehen zu lassen, meint er, beim Timon lasse sich das annehmen, da von dessen Aufführung zu Shakspere's Zeit keine Notiz, von dessen beabsichtigtem Druck kein Vermerk in den Registern der Buchhändlergilde uns etwas melde, bis daß die Aufnahme in die Folioausgabe von 1623 das Werk als ein Shakspere'sches, vielleicht aus längerer Verborgenheit in der Bibliothek des Blackfriars- oder Globustheater, wieder ans Licht zog.*) Mit Pericles verhielt es sich freilich anders, wie wir sehen werden. So ist denn wenigstens diese Frage, so weit als möglich, beseitigt. Bleibt aber immer noch der Zweifel darüber zurück, warum die Herausgeber, wenn sie wußten, daß Timon nicht vollständig von Shakspere herrühre, ihn nicht ebenso wie Pericles zurückgelegt haben, so sind dagegen noch manche Einwände möglich. Von diesem Standpunkte ist die Vermuthung Ulrici's nicht verwerflich, nach welcher die Herausgeber beim Beginne des Druckes noch nicht im vollständigen Besitze einer Original- oder Bühnenhandschrift gewesen sein und zur Vervollständigung derselben sich der einzelnen Rollen-

*) Shakspere-Jahrbuch III. p. 191.

abschriften bedient haben können. Auffallend ist es mindestens, daß die Rolle des Timon selbst, bis auf den unvollkommenen Schluß, keinen Anlaß giebt, um an Shakspere's Autorschaft zu zweifeln. Ohne dabei an eine zufällige Verwechselung der Rollenabschriften aus dem alten Stücke mit denen aus der Shakspere'schen Umarbeitung glauben zu wollen, ist es doch möglich, daß, selbst ohne Wissen der Herausgeber, etwas in den Druck aufgenommen worden, was nicht von Shakspere herrührte. Am wichtigsten ist es aber für die Verschiedenheit des Verfahrens der Herausgabe bei Timon und Pericles, daß bei jenem sich die Umarbeitung Shakspere's, wenn auch nicht auf alle Scenen, so doch vom Anfange des Stückes, bis zu dem, allerdings allzuschroff abgebrochenen, Ende erstreckt, wogegen, wie später zu erwähnen sein wird, bei Pericles die Hand Shakspere's nur von einem gewissen Abschnitte an bemerkbar sein soll. Auf jeden Fall kann diese eine Thatsache der Aufnahme eines Drama's, dessen vollständige Originalität mehr als zweifelhaft ist, nicht zur genügenden Unterstützung derjenigen Behauptungen dienen, nach welchen mehreren anderen, unter Heinrich VIII. genannten, Stücken ebenfalls die Originalität abgesprochen werden will. Vielmehr sollte dieser eine Fall dazu beitragen, darauf hinzuweisen, wie bei Umarbeitungen von solchen Stücken, die nach dem Zeugniß der Herausgeber für ächte Schöpfungen Shakspere's zu halten sind, die Beweise des Gegentheiles scharf genug in die Augen springen müssen, und alle peinlich hervorgesuchten Anhaltepunkte in accidentellen Details nicht genügen können.

Hat Shakspere bei dieser Arbeit das alte Stück vorzugsweise zum Anhalt gedient, so brauchen wir kaum danach zu fragen, ob er auf die kurze Parallele zurückgegangen sei, welche Plutarch am Ende der Lebensbeschreibung des Marc Anton von diesem und Timon giebt, wiewohl seine Bekanntschaft mit dieser Stelle nicht zu bezweifeln ist. Weit zweifel-

hafter ist es dagegen, ob diejenigen Abweichungen von Plutarch's Schilderung, welche an Shakspere's Timon auffallen, von ihm selbst den Gesprächen Lucian's entnommen sind. Allerdings stimmt manches Detail mit diesen überein.*) Da aber um 1608, zu welcher Zeit das vor uns liegende Drama etwa verfaßt sein kann, eine englische Uebersetzung dieser Gespräche noch nicht existirt haben soll, vereinigen sich die meisten Kritiker in der Ansicht, auch das könne wahrscheinlich aus der älteren Vorarbeit entnommen sein. Ein anderes Drama desselben Inhaltes, das ebenfalls älter als das Shakspere'sche ist, hat A. Dyce im J. 1842 für die Shakspere-Society drucken lassen. Doch wiewohl Malone an die Benutzung desselben durch Shakspere glaubte, wirft der letzte Herausgeber desselben diese Meinung mit dem Bemerken zurück, daß es augenscheinlich nur zur Unterhaltung einer academischen Zuhörerschaft bestimmt gewesen und daher sicher niemals in der Hauptstadt aufgeführt, sondern wahrscheinlich nur von wenigen engeren Freunden des Verfassers gelesen worden sei.**)

Alle diese Untersuchungen haben bei dem vorliegenden Drama einen weit geringeren Werth, als bei anderen, die, wenn sie auch, wie König Johann oder The Taming of the shrew, auf einer älteren Vorarbeit beruhen, weit mehr für Originalschöpfungen gelten können. Bei diesen Stücken dürfen wir immer noch an den gebieterischen Einfluß einer, in des Dichters Imagination ausgebildeten, Erscheinung glauben. Die eigenthümliche Verwickelung der Begebenheit, als eines Bruchstückes aus der allgemeinen Geschichte des menschlichen Seelenlebens, ist in ihnen nach selbständiger Anschauung dargestellt und scheint daher, in der poetischen Anschauung des Dichters, der wesentlichste Gegenstand der Vergegenwärtigung gewesen

*) cf. Charles Knight pictor. ed. Tragedies. Vol. I. p. 339.

**) Dr. Delius, Shakspere's Werke. Elberfeld 1872. Bd. II. p. 213.

zu sein. Bei Timon von Athen müssen wir dagegen annehmen, daß des Dichters Phantasie von der persönlichen Charaktererscheinung der Hauptfigur in vorwiegender Weise gefesselt worden sei. Also, was bei der Einleitung zu den Römerdramen schon zur Sprache kam, ist auf dieses Drama in der prägnantesten und unzweifelhaftesten Weise anwendbar. Weit mehr als irgendwo anders entziehen sich die Verhältnisse und Umgebungen, unter welchen die Gemüthsbewegungen und Verwirrungen der handelnden Personen möglich oder unmittelbar veranlaßt werden konnten, einer festen Form und Gestaltung. Sie wirken daher auf uns nicht mit der Macht eines Erlebnisses, das in der Phantasie des Dichters zum Eigenthum geworden und aus derselben heraus sich als ein Spiegelbild vor unser geistiges Auge stellt. Wir können uns allenfalls aus den lose verbundenen Scenen ein Bild der Welt machen, in der Timon lebt. Im Allgemeinen ist Alles auf Genuß und Mißbrauch der überschwänglichen Lust Timon's an verschwenderischer Großmuth gestellt. Selbst Kunst und Poesie, sowie das Gewerbe und der Handel suchen dabei ihren Vortheil. Die parasitischen Freunde Timon's haben keine abgerundete Individualität. Sie sind nur Gattungsbegriffe. Wenn wir gleich die Senatoren als ungeduldige Gläubiger Timon's kennen lernen, so erfahren wir doch erst später von Alcibiades, den sie übereilt verbannt hatten und der nun Athen mit einem Heere bedroht, daß sie vorwurfsvollen Wucher treiben. Daraus sowohl, wie aus dem Auftreten der Hetären mit Alcibiades und dem Timon bedrohenden Diebesgesindel, können wir zwar annehmen, daß das ganze öffentliche Leben, das Timon umgiebt, von verwerflicher Unsitte sei. Doch nirgends ist ein Anhalt geboten, um einen Zusammenhang dieser Zustände mit Timon's Gesinnung und Handlungsweise zu vermuthen. Die, in anderen Stücken Shakspere's vorherrschende, Gemüthsströmung, von

welcher alle in dem einen Stücke handelnden Personen, nach Maaßgabe ihrer Individualität, ergriffen und durch deren Anschauung wir auf unbewußte Weise in die Ueberzeugung von der, wenn auch nicht fatalistischen, so doch verhängnißvollen Nothwendigkeit des Verlaufes versetzt werden, ist hier nur mangelhaft und ohne organischen Zusammenhang mit der Peripetie des Ganzen angedeutet. Wie viel auch wahrscheinlich von Shakspere selbst an der Characterzeichnung Timon's ergänzt ist, fehlt doch noch immer viel zu viel, um uns seinen gewaltsamen Umschlag in einen tiefsinnigen Menschenhaß begreiflich zu machen. Seine Großmuth und der Genuß, den er in ihr findet, kann kaum als Tugend, ja nicht einmal als eine verehrungswürdige Eigenschaft angesehen werden. Sie ist vielmehr eine Leidenschaft, die sich zwar in einer glänzenden und gewinnenden Weise zeigt, deren Ursprung aber aus einer durchaus edlen Quelle mindestens nicht genügend angedeutet ist. Ob und was er für Verdienste für sein Vaterland gehabt haben könne, haben wir nur nachträglich zu errathen, als ihn der Senat in seiner freiwilligen Verbannung auffordert, den Befehl des Heeres gegen Alcibiades zu übernehmen. So fehlt es denn also eben so an einem tragischen Conflicte im Inneren, wie im Aeußeren. Denn daß sich Timon einbildet, seine leidenschaftliche Großmuth müsse von den Freunden, die er mit Wohlthaten überhäuft hat, in gleicher Weise erwidert werden, ist eine Verblendung, die allen Erfahrungen seit undenklicher Zeit zu gröblich widerspricht, um an sich selbst zum tragischen Umsturz eines, von Haus aus edlen, Gemüthes für hinreichend gelten zu können. Und daß der Senat, wenn er wirklich von Timon's Ruin gehört hat, was nur mittelbar zu vermuthen ist, da seine drängenden Gläubiger Mitglieder desselben sind, an seine Rettung hätte denken sollen, weil er, wie es wahrscheinlich ist, früher als Feldherr Verdienste um den Staat gehabt hat,

liegt wenigstens nicht in den dargestellten Umständen. So sehr wir daher, schon in den vorhergehenden Dramen, die fesselnde und ergreifende Wirkung auf das Gemüth vermissen mußten, so bleibt hier gerade in dieser Hinsicht am meisten zu wünschen übrig. Nur die Gestalt des treuen und sich selbst aufopfernden Haushofmeisters Flavius und die Zeichen der Anhänglichkeit von der verlassenen Dienerschaft Timon's wenden sich an unser Gemüth. Aber auch diese Erscheinung ist zu episodisch und mit dem Ganzen zu wenig verbunden. Demungeachtet ist die Scene, wo Flavius in der Einöde bei seinem ehemaligen Herrn auftritt, und dieser gewissermaaßen einen lichten Augenblick in seiner menschenfeindlichen Raserei zeigt, tief ergreifend. Ueberhaupt tritt die ganze poetische Kraft Shakspere's erst von dem Moment an recht zu Tage, als sich Timon zum leidenschaftlichsten Menschenhaß bekennt. Die Bewunderung der großartigen Darstellung eines fast titanischen Zornes ist mit nichts abzuweisen, würde aber noch weit größer und begründeter sein, wenn dieser Umschwung der Leidenschaft im Vorhergehenden erschöpfender motivirt wäre. Nach der Erscheinung des Apemantus in dieser Situation möchte man fast glauben, der Dichter selbst habe das Bedürfniß gefühlt, den Gegensatz eines, aus dieser Gemüthserschütterung erzeugten Menschenhasses gegen den willkürlichen Cynismus eines verschrobenen Gemüthes darzustellen.

Je mehr man die Tiefe der Empfindungen, welche in den letzten Theilen von Timon's Rolle niedergelegt sind, betrachtet, um so näher tritt die Vermuthung, der Dichter habe hier eine Gemüthsstimmung volltönend ausströmen lassen, die ihn selbst zeitweilig beherrscht habe. Bis in die neuesten Zeiten hinein*) ist diese Meinung ausgesprochen und zum

*) Unter Anderen von L. L. D. Edward Dowden in: Shakspere, a critical study of his mind and art. 1875.

Theil vertheidigt worden. Es wird überall schwer zu entscheiden sein, in welche mannichfaltige Stimmungen sich das wunderbar ausgestattete Gemüth Shakspere's habe versenken können. Ein Streit darüber wird deshalb für den Vertheidiger sowohl, als den Gegner kaum zu einem befriedigenden Resultate führen. Im Allgemeinen aber würde, wenn diese Meinung begründet wäre, in diesem Drama eine um so größere Anomalie von Shakspere's Wesen vor uns liegen. Denn nach allseitigem Anerkenntniß zeichnet sich dieses vorzugsweise durch die unbeirrte Objectivität aus, mit welcher er als Dichter seine Werke beherrscht. Wir werden, wie dieß unter Anderen Lessing als ein eigenthümliches Attribut der tiefsinnigsten Poesie bezeichnet, in der Regel so gewaltsam und widerstandslos von dem Eindrucke der Erscheinung hingerissen, daß wir nicht nach dem Verfasser fragen. Das ist hier allerdings nicht der Fall; vielmehr drängt sich in den Einzelheiten, die wir an diesem Drama bewundern dürfen, mehr der Eindruck des Machwerkes, als der mit einem Schlage versinnlichten Erscheinung auf. Also es ist mehr der Verfasser als das Erzeugniß, was unseren Beifall gewinnt. Doch ist es mir zweifelhaft, ob mit diesem Eindrucke einer subjectiven Schöpfung der unbedingte Beweis gegeben sei, daß der Dichter in derselben ein Bekenntniß seiner persönlichen Stimmung niedergelegt habe. So gut man bei seinen Sonetten, an denen doch der subjective Character unleugbar ist, an fingirte Gemüthszustände hat denken wollen, wird dieß hier auch erlaubt scheinen. Nur wird dabei, wie ich dieß auch bei den Sonetten behauptet habe, die Meinung nicht ausgeschlossen sein, daß es in des Dichters seelischem Leben Momente gegeben habe, in welchen er sich mit Hingebung in die finsterste Stimmung habe vertiefen und sie gleichsam zu der seinigen habe machen können. Indessen bleibt dennoch auch hier, wie in so vielen anderen Fällen, ein Räthsel stehen, das mit dem Heranziehen

von Beweisen aus den, nur fragmentarisch uns bekannten, Lebensumständen des Dichters nicht befriedigend zu lösen ist. So müssen wir uns denn auch bescheiden, dieses Drama gewissermaaßen nur wie einen Torso zu betrachten, an dem einzelne Theile Shakspere selbst zuzuschreiben, andere aber einer fremden Hand zuzuweisen sind. Wie aber die Herausgeber dazu gekommen, oder haben verantworten können, dasselbe in die Sammlung der unzweifelhaften Schöpfungen aufzunehmen, wird immer unerklärlich bleiben.

Die Frage über den Antheil, den Shakspere an Pericles von Tyrus gehabt habe, steht einestheiles in naher Verwandtschaft mit derselben über Timon von Athen, ist aber anderentheiles in verschiedener Weise zu beantworten. Daß dieses Drama in die Originalausgabe von 1623 nicht aufgenommen worden, schneidet eben so wenig jeden Anspruch Shakspere's auf dasselbe ab, als derselbe unzweifelhaft begründet wird durch den wiederholten Abdruck desselben unter dem Namen Shakspere's und durch die Aufnahme dieses Dramas in die Ausgabe von 1664. In jener Beziehung ist es möglich, daß die Herausgeber der Folio von 1623 nur durch einen commerciellen Umstand behindert wurden, dieses Drama, gleich Timon von Athen, abzudrucken. Nach einem Vermerk in den Buchhändlerregistern vom 20. Mai 1608 kündigte zwar Edward Blunt, zugleich mit Antonius und Cleopatra, einen Abdruck des Pericles Prince of Tyre an. Er war einer der Verleger der Folio, und wäre er im Besitze des Stückes geblieben, so konnte von einer anderen Seite gegen die Aufnahme desselben um so weniger ein Widerspruch erhoben werden, als nach dem Titel der, im J. 1609 erfolgten Herausgabe, das Stück mehrere Male von der Schauspielertruppe des Königs im Globustheater aufgeführt worden war, diese also wahrscheinlich das Manuscript in den Händen hatten. Dagegen erschien

das Stück im gedachten Jahre nicht unter Edward Blunt's, sondern unter Henry Gosson's Namen. Wahrscheinlich hatte also jener seine Verlegerrechte an diesen abgetreten. Waren diese begründet und konnte der Abdruck von 1609 nicht, wie viele Andere, als eine sogenannte piratical edition angesehen werden, so ist jenes Hinderniß denkbar. Dem Umstande, daß das Stück mehrere Male unter Shakspere's Namen abgedruckt und der Ausgabe von 1664 einverleibt worden war, stand allerdings der traditionelle Glaube von dessen Originalität zur Seite. Doch wird das Gewicht dieses Umstandes durch andere Thatsachen wiederum abgeschwächt. Der Verleger von 1664 nahm, außer Pericles, folgende sechs Stücke in seine Ausgabe als unbezweifelte Originale auf: The London Prodigal. — The history of Thomas Lord Cromwell. — Sir John Oldcastle Lord Cobham. — The Puritan or the widdow of Watling Street. — A Yorkshire Tragedy. — The Tragedy of Locrine. — Von diesen sechs Stücken sind allerdings drei Einzelabdrücke mit dem vollen Namen Shakspere's bekannt, nämlich: von „The London Prodigal" aus dem J. 1605 für Nath. Butter, vom ersten Theile des „Sir John Oldcastle" aus dem J. 1600 für Thomas Pavier, und von „A Yorkshire Tragedy" aus dem J. 1608 ebenfalls für Thomas Pavier. Die Einzelausgaben von Thomas Lord Cromwell (1613), von The Puritan (1607) und von Locrine (1595) tragen aber auf dem Titel nur die Initialen W. S. als Angabe des Verfassers. Ferner wissen wir aus Henslowe's Diary, daß dieser an Monday, Drayton und Hathoway für Sir John Oldcastle 10 Pfund Sterling bezahlt hat. Außerdem fallen die beiden anderen Stücke unter Berücksichtigung des Datums ihrer Entstehung so sehr von dem Style Shakspere's ab, daß die überwiegende Stimme der Kritik ihre Echtheit nicht anzuerkennen vermocht hat. Den Grund, warum das Urtheil über Pericles in entgegengesetzter Weise ausgefallen

und das Stück in mehrere Ausgaben*) aufgenommen worden, haben wir daher nur in den inneren Kennzeichen zu suchen, wogegen die Frage, warum die Herausgeber der Folio das Stück unberücksichtigt gelassen haben, im Vergleich mit Timon von Athen, kaum zur befriedigenden Antwort zu bringen sein wird.

Diese inneren Kennzeichen liegen allerdings in der innigen Wärme, mit welcher, besonders vom dritten Acte an, die Gestalten von Pericles und Marina, seiner Tochter, ausgeführt sind. Auch spricht in diesen Theilen Styl und Versification unleugbar für Shakspere's Eigenthümlichkeiten in seiner letzten Periode, wogegen in den ersten Acten an Beidem Erscheinungen in die Augen fallen, welche damit nicht übereinstimmen. Mancher ist dadurch, sowie durch den ganzen Character des Dramas, zu der Meinung verleitet worden, dasselbe für eine Jugendarbeit Shakspere's zu halten, welche er erst in späteren Jahren einer Ueberarbeitung unterworfen habe. An der Existenz eines älteren Stückes desselben Stoffes können wir allerdings, nach einigen Andeutungen in The Memoirs of Edward Alleyn**) über Ausgaben für Garderobenstücke zu demselben, nicht zweifeln. Daran hielt sich auch P. Collier behufs eines Winkes über die Vorarbeit, welcher sich Shakspere bedient haben könne. Charles Knight ging dagegen weiter, indem er eine Aeußerung Dryden's aus dem Jahre 1675 in seinem Prologe zu Davenant's Circe anzog. Dort heißt es:

> Shakspere's own Muse her Pericles first bore
> The Prince of Tyre was elder than the Moore.

Soviel scheint allerdings gewiß, daß uns das Datum des ältesten Druckes 1609 nicht unbedingt nöthigt, die Entstehung

*) P. Collier, A. Dyce, How. Staunton, Globe-Edition (Clark et Wright).

**) Herausgegeben: in the publications of the Shakspere-Society by P. Collier p. 21.

dieſes Stückes kurz vorher zu ſuchen. Danach iſt daſſelbe wiederholt von den Schauſpielern des Königs aufgeführt worden. Nach dem, was ich, ſchon bei anderen Gelegenheiten, über die Wahrſcheinlichkeit ausgeſprochen habe, daß zwiſchen der erſten Erſcheinung eines Stückes auf der Bühne und der im Drucke ein längerer Zeitraum, als nur ein Jahr, vorausgegangen ſei, können wir auch hier mindeſtens an den Zeitpunkt von 1607 oder 1606 denken. Damit würde aber eine Jugendarbeit Shakſpere's nicht nachgewieſen ſein. Auch das Vorkommen eines Stückes von gleichem Inhalte, muthmaaßlich um mehrere Jahre früher, bei der Truppe von Edward Alleyn, ſpricht nicht dafür. Ueberdieß fehlen uns alle Andeutungen über die Betheiligung der Shakſpere'ſchen Truppe an einem Drama dieſes Namens vor dem Jahre 1609. Dagegen hat es einen nicht geringen Reiz, ſich vorzuſtellen, daß der eigenthümlich anziehende romantiſche Stoff und deſſen, von anderen Stücken Shakſpere's abweichende, Behandlung der Anſchauung und Phantaſie eines jungen Dichters mehr entſpreche, als der eines zur Reife gediehenen Meiſters. Die ganze Erſcheinung macht mehr den Eindruck eines dramatiſirten Romanes als eines abgerundeten Drama's. Dabei erinnert ſie lebhaft an dieſelben Schwächen, welche Philipp Sidney in ſeiner Defence of Poesie den Dramatikern ſeiner Zeit vorwirft. Der wiederholte und oft gewaltſame Wechſel des Ortes, die Rückſichtsloſigkeit, mit der die Zeit behandelt iſt, wenn auch die Beſchreibung Philipp Sidney's nicht, wie Charles Knight meint, genau darauf paßt, ruft uns doch deſſen Tadel, nach dieſer Seite hin, lebhaft in das Gedächtniß zurück. So, würde man alſo ſagen können, wurden die Dramen nur in derjenigen Zeit behandelt, wo die Bühne noch nicht nach Shakſpere's Vorgang Anſpruch machte auf Erſcheinungen von einem mehr abgerundeten Organismus, und deshalb könne der Urſprung dieſes Stückes nur in der

allererſten Periode Shakſpere's zu ſuchen ſein. Charles Knight kommt es allerdings zu Statten, daß bis in das Jahr, wo der vor uns liegende Pericles entſtanden ſein kann, kein Stück Shakſpere's nachzuweiſen iſt, in welchem ſich die Handlung über Raum und Zeit ſo weit ausdehnte. Auch die Einführung des alten Gower und die Dumb shows, welche von ſeinen Reden begleitet werden, ſcheinen auf ein in der Kindheit der Bühne entſtandenes Stück hinzudeuten. Denn was in Bezug auf Raum und Zeit, beſonders dem erſten Theile Heinrich's VI., vorzuwerfen iſt, und der Chorus von Heinrich V. oder die Einleitung des zweiten Theiles von Heinrich IV. durch den Rumour, wird nicht genau mit dieſen Erſcheinungen zuſammengeſtellt werden wollen. Ich denke, die Folge wird wohl beweiſen, daß dieſe Argumentation nicht völlig einſchlagend iſt. Am auffallendeſten ſteht indeſſen der Vermuthung, daß wir Bruchſtücke eines Jugendwerkes von Shakſpere in Pericles vor uns haben, die ganze Beſchaffenheit deſſen entgegen, was allenfalls noch für einen Ueberreſt aus der früheſten Zeit Shakſpere's gehalten werden ſollte. Offenbar könnte nur in den erſten Acten und in wenigen Einzelheiten der letzten drei Acte die Rede davon ſein. Was als ein Product, das dem vollendeten Dramatiker nicht zugetraut werden könne, zu bezeichnen ſein dürfte, iſt aber weit entfernt von der gewohnten Schreibart Shakſpere's. Es handelt ſich dabei, ähnlich wie in Timon von Athen, vorzugsweiſe um Eigenthümlichkeiten, die wir nirgends bei Shakſpere wiederfinden. Die Annahme zweier verſchiedener Verfaſſer iſt daher längſt vertheidigt worden. Namentlich hat P. Collier ſchon lange vor der Entdeckung der ſchon erwähnten, vollſtändigen Erzählung der Geſchichte des Pericles durch G. Wilkins, wodurch ein neues Licht über die Frage verbreitet wird, den Aufſtellungen von Charles Knight entſchieden widerſprochen. Nach einem in Zürich aufgefundenen alten Drucke veröffentlichte nämlich im

J. 1857 Tycho-Mommsen im Verein mit P. Collier*) die prosaische Erzählung. Daß sie dazu abgefaßt war, den Stoff des vor 1609, unter der Einführung von John Gower, von den Schauspielern des Königs gegebenen Drama's allgemeiner bekannt zu machen, geht nächst dem Titel und der Schlußbemerkung der Widmungsschrift aus dem Inhalte hervor. Dieser schließt sich genau der Handlung des Drama's, zuweilen sogar den Worten desselben, an. Nur ist es nicht vollständig zutreffend, wenn P. Collier in dem Vorworte zu dem Abdrucke von Mommsen sagt, es habe hier das umgekehrte Verhältniß gegenüber der üblichen Gewohnheit stattgefunden, nach welcher auf dem Grunde von Erzählungen Dramen verfaßt worden, da hier der Verfasser aus einem Drama eine Erzählung gebildet habe. Denn der Erzähler lehnt sich in vielen epischen Ergänzungen an den Bericht Gower's in seiner Confessio Amantis und an die von Laurence Twine, Gentleman, im J. 1576**) herausgegebene Erzählung von den Schicksalen des Apollonius, Prinz von Tyrus, an die ebenfalls nicht Original, sondern, mit Ausnahme weniger Abänderungen und Zusätze, aus „Gesta Romanorum" übersetzt war. Ueberdieß ist dieß vielleicht nicht der einzige Fall, wo aus einem Drama eine andere prosaische oder metrische Erzählung entstanden ist.

*) Der vollständige Titel des alten Druckes lautet: The painfull Adventures of Pericles Prince of Tyre being the true history of Pericles as it was lately represented by the worthy and ancient poet John Gower. At London print. for Nathan Butter 1608.

**) Abgedruckt mit der betreffenden Stelle aus J. Gower's Confessio Amantis in Shakspere's Library by P. Collier unter dem Titel The Pattern of painfull adventures: containing the most excellent, pleasant and variable historie of the strange accidents that befell unto Prince Apollonius, the Lady Lucina, his wife, and Tharsia his daughter, wherein the uncertaintie of this world and the fikle state of mans life are lively described, Gathered into English by Laurence Twine gentleman.

Ob die englische Version der Geschichte von Hamlet nach Belforest älter oder neuer, als das Drama Shakspere's sei, ist schon von Dr. Elze in seiner Hamletausgabe in Frage gestellt worden. Ebenso ist es zweifelhaft, ob die Ballade über Titus Andronicus dem Drama, oder dieses der Ballade die Entstehung verdanke.

An sich selbst könnte daher die von Dr. Delius aufgestellte Meinung, nach welcher die Herausgabe dieser Erzählung gewissermaaßen als ein Protest gegen das unbeschränkte Eigenthumsrecht Shakspere's an diesem Drama, von Seiten G. Wilkins, angesehen werden dürfe, nicht ohne Weiteres annehmbar scheinen. Jedenfalls müßte dieser Protest, der allenfalls nur nach der Aufführung des Drama's unter Shakspere's Namen stattgefunden hätte, nicht sehr wirksam gewesen sein, da der Druck des Stückes, wiederum mit dem vollständigen Namen Shakspere's, von jüngerem Datum ist. Dagegen ist der Berufung des Dr. Delius auf das schon genannte (in Dodsley's Old plays Vol. V abgedruckte) Drama „The Miseries of inforced marriage" vollständig beizupflichten. Derselbe Wechsel zwischen einfacher Rede in Prosa und Pathos in metrischer Form, dieselbe willkürliche Einmischung von Reimcouplets, wie sie in Timon von Athen sowohl, als hier, auffällt, findet sich auch in dem genannten Drama. Wie wenig wir auch von dem Verfasser desselben wissen — worüber schon oben gesprochen worden — so kann man ihm doch ein gewisses Talent der Darstellung nicht absprechen. So ist z. B. als einzelnes Detail die Stelle in The Miseries of inforced marriage (Act I) zu loben, wo Scarborow und Clara sich gegenseitig die ehelichen Pflichten vorhalten. Es scheint, als habe der Verfasser, dem Vorbilde Shakspere's folgend, nach sinnreichen Wendungen und Gedanken, sowie nach einem gewissen Reichthume an Metaphern und Bildern möglichst getrachtet. Auch in denjenigen Stellen des Pericles, die man

ihm allenfalls zuschreiben kann, findet sich dieses Streben wieder. Natürlich erreicht er sein Vorbild so wenig, daß man, eben bei dem weiteren Fortschreiten in der Betrachtung des Stückes, ohne große Aufmerksamkeit, die Veränderung des Tones augenblicklich fühlt. Die Gedanken werden klarer und die Accorde der Empfindungen sind voller und ergreifender. Man kann noch weiter gehen, indem man den Inhalt des einzigen Stückes, das wir von G. Wilkins kennen, damit vergleicht, was ihm, sei es in Timon oder Pericles, zuzuschreiben ist. Schon aus dem Berichte, den Dr. Delius von diesem Stücke giebt, kann man sich nicht entbrechen, an der Gediegenheit des dramatischen Talentes von G. Wilkins zu zweifeln. Die Motive sind im Ganzen schwach und daher fehlt es an dem harmonischen Zusammenhange der Charactere. Nach den ersten Reden zwischen Scarborow und Clara ist man nicht vorbereitet auf den Ernst der schon erwähnten Betrachtungen über die gegenseitigen ehelichen Pflichten. Noch weniger kann man den heroischen Entschluß Clara's erwarten, sich nach der, allerdings tief verletzenden, Absage Scarborow's das Leben zu nehmen. Diese Wendung ist um so mehr eine Atrocität, als unter den Beweggründen zu der Erwiderung auf die Absage des Bräutigams, „excuse me I am married", mit den Worten, „excuse me I am dead", und zu dem Selbstmorde weit weniger die getäuschte Leidenschaft, als ein überspanntes Ehrgefühl, vorherrscht. In dem ganzen Stücke fehlt es überhaupt durchweg an der Feinheit, ja selbst an der Empfänglichkeit des Gefühles für tiefe Empfindungen, und namentlich für sittliche Würde. Sollen wir, wie es des Verfassers Absicht scheint, die Verlobung Scarborow's mit Clara als das Werk gegenseitiger Neigung betrachten, so müssen wir in seinem Widerstande gegen das Verlangen des Vormundes, eine andere Ehe einzugehen, die auf einer solchen Neigung sich stützende Energie vermissen. Der ganze Sinn des Stückes

leidet darunter, da wir eben nicht eine erzwungene Heirath sehen. Dadurch wird auch das Motiv des jungen Mannes, sich in der Verzweiflung über diesen Zwang der verrufensten Lebensweise zu ergeben, völlig abgeschwächt, und die Wandlung in dessen Wesen, das vorher belobt wird, sollte gerade am meisten motivirt werden. Fast noch schlimmer steht es um das Verhalten Buttler's, der, als ein alter Diener des Hauses, von hingebender Treue geschildert wird, und in dieser Eigenschaft sich der beiden Brüder Scarborow's und dessen Schwester annimmt, weil der Antheil ihrer Erbschaft vom lüderlichen Bruder verpraßt worden. Buttler hält die Brüder, um ihnen Subsistenzmittel zu verschaffen, zu Straßenraub an und verheirathet die Schwester auf betrügerische Weise an den verworfensten Genossen von Scarborow's Lüderlichkeiten, weil dieser Ilford durch den Tod seines Vaters in den Besitz eines kleinen Vermögens gekommen ist. Als nun Alles in die größte Verwirrung gerathen, Scarborow in der äußersten Verzweiflung und das andere Brüderpaar in Gefahr ist, an den Galgen zu kommen, da tritt plötzlich, wie ein Deus ex machina, der Glücksfall ein, daß Scarborow, unvermutheter Weise, eine überaus reiche Erbschaft macht. Er kann dadurch sich und die Geschwister aus allen Verlegenheiten reißen, gelobt, in einem neuen Leben zu wandeln und vereinigt sich wieder mit der ihm aufgedrungenen Gattin Katharina, die ihm unterdessen Zwillinge geboren hat.

Nach der Betrachtung eines so wunderlichen Machwerks könnten wir uns fast fragen, ob wir noch G. Wilkins diejenigen Theile in Timon von Athen und in Pericles zutrauen könnten, welche Shakspere unbedingt nicht zuzuschreiben sind. Dem Inhalte nach sind die bezüglichen Stellen im erstgenannten Stücke nicht von entscheidendem Gewicht. Aber was wir im Beginne von Pericles lesen, kann fast für besser gelten, als Alles in „The Miseries of inforced marriage".

Die Scenen, wo Pericles um die namenlose Tochter des Antiochus wirbt, das verbrecherische Verhältniß zwischen Beiden entdeckt, seine Unterredung mit dem treuen Helicanus, ferner die Vorgänge in Tharsus und endlich die Erlebnisse Pericles' in Pentapolis, das Alles ist weit besser dargestellt als das Meiste in jenem Drama. Könnte man von den willkürlich angebrachten Reimcouplets absehen, oder die Sentenzen, welche sie meistentheils enthalten, und eben Shakspere's Gewohnheit zumeist widersprechen, als müssige Redetheile streichen, so würde wenig übrig bleiben, was nicht allenfalls Shakspere zuzutrauen wäre.

Auch aus der Erzählung, deren Abfassung durch G. Wilkins, nach der Namensunterschrift unter der Widmung an Henry Fermor, unzweifelhaft ist, ließen sich, wenn man wollte, gegen dessen Antheil an dem Drama Zweifel entnehmen. Trotz der schon gedachten Uebereinstimmung des allgemeinen Inhaltes und der stellenweisen Identität des Ausdruckes, wovon ebenfalls schon gesprochen worden, finden sich einzelne auffallende Differenzen. Sie sind nicht in den epischen Verbindungen zu suchen. Daß davon Manches in der dramatischen Behandlung ganz ausfallen, oder nur oberflächlich angedeutet werden durfte, ist selbstverständlich. Doch sind auch an anderen Stellen die Differenzen so groß, daß manche Kritiker, unter Anderen P. Collier, vermuthet haben, die Erzählung sei von dem Verfasser nach einer stenographischen Niederschrift des Inhalts bei der Aufführung des Drama's abgefaßt worden. Man hat ferner geglaubt — was allerdings auch wahrscheinlich ist —, daß uns der Quartabdruck sowohl, als die Folioausgabe von 1664 den Originaltext nicht vollständig gebe, und daher Manches aus der Erzählung zu ergänzen sei. Wenn nun aber der Verfasser derselben wirklich den ausgedehnten Antheil, den man ihm zutraut, an dem Drama gehabt hätte, so würde er ja der stenographischen Niederschrift nicht bedurft haben.

Wie dem auch sei; die Betheiligung zweier verschiedener Autoren an Pericles sowohl, als an Timon von Athen wird nicht wegzuleugnen sein. Am wenigsten wird dem Verfasser von The Miseries of inforced marriage die tiefsinnige und überaus gefühlvolle Ausführung der Situationen in den letzten drei Acten des Pericles zuzutrauen sein. Ob nun wirklich an dem ursprünglichen Originale des G. Wilkins schon von vornherein einige Aenderungen angebracht, wogegen die Handlung in den drei letzten Acten gründlich umgearbeitet worden ist, wird nur von untergeordnetem Belang sein, wenn wir uns nur darüber vereinigen, daß in diesem letzten Theile der Antheil Shakspere's unleugbar ist. Und darüber wird nach dem, zur Zeit von der Kritik eingenommenen Standpunkte eine weitere Ausführung kaum erforderlich scheinen.

Dagegen kann die Betheiligung Shakspere's an diesem Drama einige Betrachtungen veranlassen, die nicht blos für die Verständigung mit Shakspere's poetischer Individualität, sondern für die Geschichte des englischen Drama's überhaupt von Belang sind. Die Popularität des Stoffes kann dazu wesentlich beigetragen haben. Daß das Drama, bei seiner abweichenden Form von allgemeinen dramatischen Regeln und Gewohnheiten, dennoch einen langandauernden Beifall gefunden hat, ist durch die wiederholten Abdrücke desselben bewiesen. Auch nach der Restauration, in einer Zeit, wo Shakspere zwar nicht vergessen war, aber nicht mehr verstanden wurde, fand es seinen Platz auf der Bühne und seine Anhänger unter der Lesewelt, wie schon aus der Aufnahme desselben in die Folio von 1664 hervorgeht. Die allgemeine Beliebtheit dieser Erzählung läßt sich, — wie aus Mommsen's Einleitung zu dem Abdrucke von 1857 hervorgeht*) — mindestens bis

*) cf. Pericles Prince of Tyre ed. by Prof. Tycho Mommsen. Preface XVIII.

in das 10. Jahrhundert n. Chr. mit Bestimmtheit nachweisen. Wir brauchen daher nicht auf dem Wege, der von Douce*) angedeutet wird, weiter zu gehen, um dessen gewiß zu sein, daß in der Erzählung der Gesta Romanorum nicht das Original derselben zu suchen ist. Sie gehört zu denjenigen romantischen Producten des Mittelalters, welche unter den mannichfaltigsten Gestaltungen und unter den verschiedensten nationalen Bedingungen einen unverwüstlichen Reiz auf die Imagination ausüben. Immerhin leidet sie an vielen Schwächen, die sie auch mit anderen ihrer Geschwister gemein hat. Heutzutage stoßen wir uns allerdings leicht an die Erwähnung der unnatürlichsten Laster und äußersten Sittenlosigkeit. Das verbrecherische Verhältniß von Antiochus zu seiner Tochter und die Gefahr Marina's, der Prostitution zu verfallen, sind Motive, deren sich ein Romanschreiber heutiger Tage nicht gern bedienen würde. Auch in der Erfindung der Begebenheiten verräth sich kein außerordentlicher Reichthum der Phantasie. Daß die feindlichen Seestürme sich zweimal erheben müssen, um eine entscheidende Wendung in den Begebenheiten zu veranlassen, würde man leicht tadeln können. Von den großen Unwahrscheinlichkeiten braucht kaum gesprochen zu werden. Die Stimmung und die Verhältnisse des Mittelalters brachten es mit sich, daß die Zuhörer oder Leser solchen Erzählungen einen bereitwilligen Glauben entgegentrugen, um so mehr, wenn sich der Vortrag der Naivetät der Gemüther mit gleicher Naivetät anschloß. Wie hätten sonst die Märchen aus Tausend und einer Nacht und Alles, was daraus in andere Literaturen übergegangen ist, so ausgedehnten und so andauernden Beifall finden wollen. Doch ein bestimmter Characterzug geht durch die meisten dieser mittelalterlichen Erfindungen hindurch und entscheidet zumeist über ihre Popu-

*) Illustration of Shakspere. Vol. II. p. 135.

larität. Laurence Twine mochte wohl wissen oder mindestens fühlen, was er that, als er auf dem Titel seiner Erzählung dieses Stoffes sagte: „in derselben sei die Unsicherheit dieser Welt und die Gebrechlichkeit des Lebensbestandes des Menschen lebendig beschrieben." Das Bedürfniß der Betrachtung des menschlichen Sein und Lebens unter dem ewigen Einflusse der Gegensätze von Glück und Unglück, Leiden und Freuden ist denn auch in der That der eigentliche Boden, auf dem diese naiven Fictionen erwuchsen. Um Laster auf der einen, und um Tugend auf der anderen Seite, mußte es sich dabei wohl auch handeln. Meistentheils tritt aber jenes wie dieses mehr in dem Lichte einer abgemachten Erscheinung, als unter der Bedeutung eines persönlichen Attributes auf, das in der individuellen Willensfreiheit des Einzelnen seinen Grund hätte. Nicht daß überall beide Seiten des menschlichen Wesens mit Gleichgültigkeit betrachtet würden. Das Böse entgeht so wenig der Verdammniß, als die Tugend ihrer Verehrung entbehrt, wenn gleich das feinere sittliche Gefühl nicht immer seine Rechnung findet und manchen Abweichungen davon eine überaus nachsichtsvolle Anschauung zu Theil wird. Doch wenn auch in der Regel das Böse der Nemesis anheimfällt und die Tugend aus den Gegensätzen von Glück und Unglück triumphirend hervorgeht, wie es auch hier der Fall ist, so fehlt doch durchgängig der innige Zusammenhang des inneren seelischen Lebens mit den äußeren Umständen. Der Gegensatz, der in der zweiseitigen Natur des menschlichen Wesens von Haus aus begründet ist, kommt kaum oder durchaus nicht zur Sprache. Von der Wahrheit, daß des Menschen Gemüth auch sein Schicksal sei, kann noch nicht die Rede sein. Und doch kann das Gemüth auf seinen berechtigten Antheil an den, zur Anschauung dargebotenen, Begebenheiten weder subjectiv, noch objectiv verzichten. Der Verfasser will eben so auf dasselbe wirken, als der Leser oder Zuhörer seinen Beifall

von der Berührung desſelben abhängig macht. Nun iſt es aber von eigenthümlichem Intereſſe, zu beobachten, wie das Bedürfniß des Gemüthes ſchon mit den erſten Geburtswehen der ſogenannten Renaiſſance im 14. Jahrhundert, bei der Schöpfung und dem Genuſſe poetiſcher Erſcheinungen, immer gebieteriſcher auftritt; und ich bin daher nicht abgeneigt, mich einer jüngſt von Profeſſor Hettner ausgeſprochenen Anſicht anzuſchließen, wonach er in dem Auftreten von Petrarca und Boccaccio die erſten Schritte zur Renaiſſancepoeſie erkennt, wie ich das ſchon bei Gelegenheit von Troilus und Creſſida vorübergehend angedeutet habe. Wenn nun auch die Entſtehung dieſer Fiction von Apollonius von Tyrus wahrſcheinlich weit hinter dieſer Periode zurückliegt, ſo geht doch daraus, daß ſie mit reger Theilnahme und mit Beifall weit in die Renaiſſanceperiode hineingewachſen iſt, die Uebereinſtimmung ihres Inhaltes mit der fortgeſchrittenen Stimmung der ſpäteren Zeit hervor. Somit ſcheint denn auch die natürliche Erklärung für die Popularität des Stückes ſowohl, als für die Theilnahme Shakſpere's an der Ausführung dieſes Stoffes gefunden.

Allein zu dieſem Ende bleibt noch Einiges zurück. Ich habe ſchon im erſten Bande meiner Shakſpere-Studien darauf hingewieſen, daß mit dem Einfluſſe der unmittelbaren Vorgänger Shakſpere's auf die Bühne die Wiedergeburt derſelben begann. Wenngleich Alle, wie Marlowe, Green, Lilly, Peel und Lodge, die Mittel noch nicht zweckmäßig handhabten, ſo folgten ſie doch dem unbewußten Bedürfniſſe, die Handlung zur Hauptſache zu machen. Als die Quelle derſelben Gemüthszuſtände und Erregungen zu betrachten, war die natürliche Folge davon. So ſtreiften ſie denn nahe an die Erreichung des Zieles, im Drama nicht blos die äußeren Gegenſätze von Glück und Unglück, ſondern auch den inneren Conflict der Leidenſchaften darzuſtellen. Allerdings vergriff ſich Marlowe in der Verſinnlichung von Uebertreibungen und Atrocitäten. Aber

er schaute doch mit poetischer Intuition in die Tiefen des Gemüthes. Nur Shakspere blieb es vorbehalten, eben auch auf dem Boden der Renaissance, den Causalnexus zwischen dem Inneren des Menschen und seinem Schicksale oder Verhängniß erfassen und in der dramatischen Ausführung leibhaftige Bilder des menschlichen Lebens, in heiterem Scherze, wie tiefsinnigem Ernste, darzustellen. Von dem Streben nach dieser höchsten Vocation des Drama's muß allerdings in diesem Stücke abgesehen werden, wenn wir gleich von dem Momente an, wo Shakspere die Leitung desselben übernahm, die auftretenden Gestalten von einem wärmeren Lebensblute durchströmt sehen, als im Beginne der Handlung. Ich mag nicht entscheiden, ob in dem Eindrucke einer scenischen Ausführung, die von Shakspere's großen Tragödien und seinen besten Comödien weit abliegt, der wesentlichste Grund für Charles Knight und andere Kritiker gelegen haben könne, um dieses Drama für eine Jugendarbeit Shakspere's anzusehen. Doch liegt es nahe, daß sie den Gegnern dieser Ansicht den Vorwurf machen könnten, den Dichter, trotz seines Fortschrittes zur höchsten Ausbildung, eines Rückschrittes zu beschuldigen. Allerdings darf die Meinung einige Geltung beanspruchen, daß sich dieses Drama dem Geiste derjenigen Schöpfungen nähert, in welchen die Mannichfaltigkeit der Begebenheiten eine hervorragendere Rolle spielt, als die Vergegenwärtigung der inneren Gegensätze des Gemüthes und ihres Zusammenhanges mit dem Schicksale der handelnden Personen, wie man das an den meisten Dramen selbst der besten Nachfolger Shakspere's, wie Beaumont und Fletcher, Massinger und Anderer, bemerken kann. Wenn diese Richtung zur Regel gemacht würde, so könnte man wohl von einem Rückschritte sprechen. Doch ist es fraglich, ob es nicht auch dem größten Dichter gestattet sein dürfe, in einzelnen Fällen von jener strengeren und ernsteren Bahn abzugehen und, ohne directen Anspruch auf

hochtragische und tiefeingreifende Erschütterungen, nur die fesselnde Verwickelung seltsamer Begebenheiten zum Gegenstande der Unterhaltung seines Publikums zu machen. Daß die Bühne im Allgemeinen den Anspruch auf die Freiheit dieser Abwechselung habe, ist nach den Erfolgen, welche selbst untergeordneten Schöpfungen dieser Richtung geworden sind, nicht zu bezweifeln. Shakspere beging also, weder an seiner Vocation, noch an der Bühne selbst, ein Vergehen, indem er diesen Stoff mit den schönsten Blumen seiner poetischen Imagination schmückte. Denn die Scenen, in denen Marina ihre jungfräuliche Ehre vertheidigt, ihre Begegnung mit dem ihr unbekannten Vater, und dessen tiefe Gemüthsbewegung bei der Wiederentdeckung seiner Tochter gehören zu den schönsten und rührendsten Schöpfungen des Dichters. Ob er sich aber dabei nicht zu weit zu dem, schon im Verfall begriffenen, Geschmacke des Publikums herabgelassen und nach dem Beifalle desselben auf eine, seiner Stellung unwürdige Weise gestrebt habe, könnte möglicher Weise gefragt werden. Allerdings liegen uns mannichfache Beweise von dem, seit ungefähr 1603/4 sichtlich zunehmenden, Verfall des allgemeinen Geschmackes vor. Selbst das besprochene Stück von Wilkins muß, trotz seines tadelnswerthen Inhaltes, eine nicht geringe Popularität gehabt haben, da es mehrere Auflagen erlebt haben soll. Auch muß es noch nach der Restauration in frischem Gedächtniß gewesen sein, da es Mrs. Aphra Behn — eine Frau, die sich nicht blos als dramatische Dichterin, sondern auch durch diplomatische Intriguen bekannt machte (starb 1689) — um 1671 in einer neuen Bearbeitung wieder auf die Bühne brachte.*) Wäre nun auch Shakspere durch

*) Nach einer Anmerkung in Dodsley's Old plays Vol. V. p. 5 soll es den Titel The Town Fop, or Sir Timothy Tawdry gehabt, nach Biographia dramatica von Baker, Reed und Jones aber The forced marriage geheißen haben.

die Ueberzeugung, daß der Stoff Beifall finden werde, zur Betheiligung an diesem Stücke veranlaßt worden, so könnte ich deshalb um so weniger einen Vorwurf gegen ihn erheben, als er seine poetische Begabung damit nicht verleugnet. Vielmehr möchte ich noch weiter gehen und die Ueberzeugung aussprechen, daß er mit seiner Zeit in viel zu innigem Zusammenhange stand, um sich dem Einflusse derselben irgendwie entziehen zu können. Ich glaube sogar, manches seiner Stücke würde ohne denselben gar nicht entstanden, oder mindestens nicht so ausgeführt worden sein, als es der Fall ist. Am meisten gilt das vielleicht von den drei Dramen, welche uns für das nächste Buch zur Betrachtung übrig bleiben. Jedenfalls werden sie Anhaltepunkte gewähren, um uns davon zu überzeugen, daß er, gerade in seiner letzten Periode, weder Mittel, noch Motive verschmähte, welche in diesem Stücke seiner Gewohnheit zu widersprechen scheinen. In so weit also auf diesen Umstand die Vermuthung gestützt werden wollte, daß Pericles zum Theil für eine Jugendarbeit Shakspere's zu halten sei, würde dieselbe durch die zunächst zu besprechenden Dramen, über deren Abfassung in der letzten Periode seiner poetischen Laufbahn kaum ein Zweifel herrschen kann, am meisten hinfällig werden.

Viertes Buch.

W. Shakſpere's letzte Märchendramen:

Cymbeline. Das Wintermärchen. Der Sturm.

Einleitung.

P. P.

Wiewohl die drei Dramen, die uns noch zu beſprechen bleiben, nicht alle unzweifelhaft jünger ſind, als die bisher betrachteten, habe ich dennoch genügenden Grund, um mit ihnen meine Studien abzuſchließen. Daß ſie ohne Ausnahme der letzten Periode von Shakſpere's poetiſch dramatiſcher Laufbahn angehören, wird von faſt allen Auslegern des Dichters mit Uebereinſtimmung angenommen. Ob aber auch unter Anderen Cymbeline früher entſtanden ſein kann als Antonius und Cleopatra oder Coriolan, und wahrſcheinlich auch Heinrich VIII., ſo bilden doch alle drei, ohne Unterſchied, einen entſchiedenen Gegenſatz gegen die meiſten, zuletzt beſprochenen Dramen. Wir haben in dieſen wiederholt den Eindruck vermißt, den die Stücke aus den früheren Perioden auf das Gemüth machen. Nicht blos, daß die tiefſinnige Reflexion mehr vorzuherrſchen ſcheint; es iſt auch hier und da eine, faſt in Bitterkeit fallende, Verſtimmung zu bemerken geweſen. An den uns gegenwärtig vorliegenden Dramen ſcheint dagegen das Gemüth des Dichters mehr Theil genommen zu haben, mindeſtens wirken ſie meiſt unmittelbarer auf das Gemüth des Beſchauers oder Leſers, als manche unter jenen. Eine weit ernſtere und tiefer eindringende Anſchauung und Aus-

führung des Gegenstandes, als in den jugendlich heiteren Dichtungen der beiden ersten Abschnitte, ist allerdings unverkennbar. Sie tragen alle den Stempel eines Verfassers, der mit den vorgerückten Jahren an vielseitigen Erfahrungen reicher geworden und den mannichfachen Räthseln des Lebens und des Gemüthes tiefer auf den Grund geblickt hat. Allein es fehlt ihnen dabei nicht, wie manchen anderen aus derselben Periode, der Glanz einer wohlthuenden Färbung. Nach dieser darf man, wie ich glaube, nicht blos auf eine mildere Stimmung des Dichters, sondern auch auf die Anschauung des Lebens und seiner Gegensätze unter einem versöhnlicheren Lichte schließen. Es liegt sogar Vieles in diesen Dramen, was an die jugendlichen Empfindungen erinnert, welche in früheren Dichtungen das Gemüth lebhaft ansprachen.

Es kann es Jeder erlebt haben, daß Eindrücke und Empfindungen, welche der Jugend, in ihrer unbefangenen Anschauung des Lebens, recht eigentlich angehörten und theuer waren, in den mittleren Jahren aber, mit dem mehr und mehr reifenden Verstande, willkürlich in den Hintergrund geschoben wurden, mit dem Vorrücken der Jahre, und namentlich mit dem herannahenden Alter, der Erinnerung in erneuter Lebhaftigkeit zurückkehren. Sie mögen allerdings an dem phantastisch zauberhaften Glanze, in dem sie das jugendliche Gemüth aufgenommen und gepflegt hat, Vieles verloren haben. Doch wenn auch von dem, mit manchen Täuschungen verbundenen, Reize Vieles durch die Erfahrungen des Lebens abgestreift ist, so werden sie doch dem Gemüthe immer noch werthvoll bleiben, ja sie können, unter einem anderen Lichte angeschaut, demselben sogar theuerer werden, als früher. Mag man mich immerhin eines zu günstigen Vorurtheiles für Shakspere's Individualität beschuldigen, so kann mich dieser Vorwurf doch nicht abhalten, in diesen Dramen — „Cymbeline", „Das Wintermärchen" und „Der Sturm" —

Winke zu entdecken, nach welchen es wahrscheinlich ist, daß sich Shakspere's Gemüth, selbst in seinen reifsten Jahren, den Eindrücken und Empfindungen seiner Jugend mit erneuter Wärme zugewendet hat.

Um das anzunehmen, muß man allerdings von der Voraussetzung der Individualität eines poetischen Gemüthes ausgehen, das, wie immer auch die Eindrücke des Lebens und der Umgebungen, sei es störend oder verletzend, auf dasselbe gewirkt haben, in der Treue gegen sich selbst niemals auf die Dauer beirrt worden ist. Ich darf hoffen, in meinen bisherigen Auslassungen nachgewiesen zu haben, daß trotz der Schwächen und Unvollkommenheiten, die an den älteren Dramen Shakspere's auffallen, überall das Streben nach der Vergegenwärtigung einer organisch abgerundeten Erscheinung nach dem Leben unverkennbar vorherrscht. Je mehr der Dichter in der Einsicht desselben mit Alter und Erfahrung vorschreitet, um so tiefsinniger wird auch die Anschauung und um so abgerundeter die Ausführung, wenn gleich der Fortschritt nicht in einer geraden und ununterbrochen aufsteigenden Linie zu verfolgen ist, sondern sich mehr wellenförmig auf und niederschwankend darstellt. Doch ist der Eindruck einer poetischen Individualität, die mit sich selbst über das Ziel ihres Strebens einig ist, überall vorherrschend. Das würde nicht denkbar sein, wenn nicht in Shakspere's seelischem Wesen die, jedem Einzelnen innewohnenden, Widersprüche auf möglichst versöhnliche Weise zur Ausgleichung gebracht, oder mindestens ihre Ausgleichung consequent erstrebt worden wäre. Die Objectivität, welche man überall an ihm rühmt, kann auf keinem anderen Grunde, als auf dieser inneren Harmonie, beruhen. Zugleich ist diese sowohl Ursache als Folge einer scharf abgegrenzten Individualität. In dieser Eigenthümlichkeit Shakspere's liegt aber auch die größte Schwierigkeit, ihn überall erschöpfend zu verstehen und gerecht zu beurtheilen;

und im engsten Zusammenhange damit steht die Frage, in wie weit er als maaßgebendes Muster für dramatische Poesie gelten darf.

Die Erfahrung hat es zur Genüge bewiesen, in welche Abwege sich der dramatische Dichter verirren kann und muß, wenn er die Musterzültigkeit Shakspere's vorzugsweise in der äußeren Erscheinung sucht. Was einer so scharf abgegrenzten und erschöpfend ausgeprägten Individualität, wie der seinigen, nicht blos erlaubt, sondern auch in der Regel unabweisliches Bedürfniß war, muß, ohne diesen Vordersatz angewendet, abstoßend und fehlerhaft werden. Darauf ist vorzugsweise der Ausspruch Lessing's zu beziehen, daß es eben so schwer oder unmöglich sei, Hercules seine Keule als Shakspere einen Vers zu entwenden. Auch darf zum großen Theile in dem Mißverständnisse der Nachahmung die Veranlassung zu der Wahrnehmung und dem Tadel von Fehlern an Shakspere'schen Schöpfungen gesucht werden, während die Abweichung von Gewohnheiten und Regeln, die entweder von classischen Mustern abgeleitet worden, oder sich erst im Laufe der seit Shakspere verflossenen Jahrhunderte ausgebildet und festgestellt haben, meistentheils das unvermeidliche Resultat seiner scharf ausgeprägten Individualität ist. Daher würde die Verbesserung solcher vermeintlicher Fehler in den meisten Fällen das ursprüngliche Gepräge dieser Individualität aufheben. Als Iffland vor langer Zeit in der Einführung Shakspere's auf der deutschen Bühne eine Gefahr für die Schauspielerkunst erblickte, und deshalb davor warnte, war er auf seinem Standpunkte in demselben Rechte, wie die Kritiker, welche in der Nachahmung Shakspere's für die dramatische Poesie eine Verderbniß befürchteten. Das Eine wie das Andere beruht eben nur auf der mißverständlichen Beantwortung der Frage, ob und wie weit Shakspere's Schöpfungen eine unbedingte Mustergültigkeit zuzusprechen ist.

Der Optimist in der Kritik, der die Forderung stellen wollte, daß jede poetische Auslassung, aus Ehrfurcht vor der Selbständigkeit der Poesie, anerkannt und vertheidigt werden müsse, würde sich in demselben Unrecht befinden, wie der Pessimist, bei dem nur das unbezweifelte Ingenium von ursprünglicher Productivität Gnade fände, und dagegen das, auf halbem Wege stehen bleibende, Talent überall einer unbedingten Abweisung begegnete. Diese Aufstellung kann zwar für paradox, oder mindestens für allzu spitzfindig gelten. Allein sie ist in Bezug auf allgemeine Kritik, besonders aber für das Urtheil über Shakspere und dessen Mustergültigkeit, deshalb hier einschlagend, weil sie uns auf den wesentlichen Unterschied zwischen Talent und Ingenium führt. Und in der objectiven sowohl als subjectiven Verwechselung beider Begriffe liegt zum großen Theile der Grund einer mißverstandenen Beurtheilung oder Nachahmung Shakspere's. Während dieses überall mit unbeirrter Selbständigkeit productiv, bahnbrechend und, so zu sagen, als ein neuer Eroberer im Reiche der Poesie auftreten kann und soll, wird jenes die Erfüllung seiner Vocation der Begabung mehr auf dem Wege der Anlehnung an die neuen Entdeckungen dieses zu suchen haben. So ist es also selbst für das, gegenüber von Shakspere's Ingenium, untergeordnete, Talent gewissermaaßen eine Nothwendigkeit, dem mächtigeren Ingenium nachzufolgen, gleichviel, ob das talentvolle Individuum sich derselben bewußt ist. Auch kann und wird es dem Talente an dem Erfolge der Förderung poetischer Ideen, welche doch nur jenes ursprüngliche Ingenium zum moralischen Urheber haben, nicht fehlen. Wir würden, um nur an unsere vaterländische Literatur zu denken, an dem Genusse und Verständnisse unserer größten Dichter, Goethe und Schiller, Vieles entbehren, wenn nicht Talente untergeordneter Art von ihnen geweckt worden wären, um, wie schwach es auch immer sei, ihre Bahn zu betreten. Eben so gewiß

würde uns an Shakspere Manches dunkel und unverständlich bleiben, wenn nicht viele untergeordnete Talente, von mehr oder minderer Begabung, durch ihn angeregt, ihre Anlehnung an ihm gefunden hätten. Also eine bedingte Mustergültigkeit wird Shakspere, wie allen großen bahnbrechenden Ingenien, auch für untergeordnete Talente unzweifelhaft zuzusprechen sein. Wenn aber, wie schon bemerkt worden, in der Auffassung und Nachahmung nur der äußeren Erscheinung erfahrungsmäßig die Gefahr von Verirrungen und Fehlern liegt, so bleibt selbstverständlich nichts übrig, als das Streben, in den Geist und das Wesen seines Dichtens einzudringen. Seine rückhaltlose Hingebung an die verwickelten und räthselhaften Erscheinungen des Gemüthes und des Lebens, das völlige Aufgehen seines poetischen Ingeniums in der Ausführung des Stoffes, und bei dieser Objectivität das entschiedene Verleugnen jeder, außer dem Stoffe liegenden, Tendenz oder Absicht, das sind Vorzüge, die jedem Talente zum Muster dienen können, wenn auch das Streben danach nicht mit vollständigem Erfolge gekrönt werden kann. Damit steht, in der äußeren Erscheinung, auf natürliche Weise in Verbindung das Verschmähen jedes künstlichen Mittels zur Gewinnung des Beifalls, und die Freiheit im Gebrauche der Sprache nach dem individuellen Bedürfnisse des Stoffes und der Ausführung. Hier aber liegt auch die scharfe Grenzlinie, deren Ueberschreitung bei der Nachahmung sich am empfindlichsten rächt. Die tiefsinnige Intuition Shakspere's, sein tiefeindringender Scharfblick in die verwickeltesten Räthselfragen des Lebens und Gemüthes befähigt ihn, sich Aufgaben zu stellen, die fast mit Verwegenheit in die höchsten Regionen des Lebens hinausgreifen. In Uebereinstimmung damit steht eine ähnliche Kühnheit in der technischen und sprachlichen Ausführung. Wie diese uns erfaßt und erschüttert, so reißt uns auch der Gegenstand mit magischer Gewalt hin, und wir werden

zum Glauben an Verwickelungen, Begebenheiten und Individualitäten erhoben, welche unter anderen Umständen für excentrisch, gewaltsam, unwahrscheinlich, ja fast für unmöglich gelten könnten, und doch auf die Dauer sich unserem Fassungsvermögen als wahre Lebenserscheinungen anschließen. Diese harmonische Auflösung und Versöhnung von Gegensätzen und Widersprüchen sollte wohl als der Gipfel von Shakspere's Mustergültigkeit gelten. Und gewiß ist die Nachfolge nach diesem Ziele des angestrengtesten Strebens werth. Wie aber muß das noch so begabte Talent, dem nicht eine gleiche Macht des primitiven Ingeniums, wie Shakspere, zu Gebote steht, auf dieser Bahn erlahmen, wenn es, ohne diese Kraft, versucht, sich zu einer gleichen Kühnheit zu erheben, oder ohne das innere Bedürfniß des Gegenstandes an die sprachliche und technische Ausführung mit ähnlicher Kühnheit zu gehen!

Kann Shakspere in Bezug auf die Details der äußeren Erscheinung nicht unbedingt als maaßgebendes und überall nachahmungswürdiges Muster aufgestellt werden, so gilt das selbstverständlich in noch höherem Grade von seinen einzelnen Schöpfungen. Gerade in der letzten Periode finden sich mehrere, die nach Gehalt und Ausführung Zweifel erregen, nicht blos, ob sie einen gegründeten Anspruch haben, für bühnengerecht zu gelten, sondern sogar, ob sie nach allgemeinen Begriffen von Anstand und Sitte auf die Bühne gebracht werden dürften. Hinsichtlich des letzten Bedenkens, das von den Skeptikern an Shakspere's poetischer Erhabenheit und Mustergültigkeit vorzugsweise betont worden ist, habe ich schon die Nothwendigkeit und Verpflichtung, das Urtheil über ihn nicht nach den Begriffen der Gegenwart, sondern nach denen seiner Zeit zu bemessen, hinlänglich nachgewiesen. Auch in Bezug auf das erste Bedenken ist die große Verschiedenheit der damaligen Bühne von der gegenwärtigen als Erklärung und Entschuldigung anzuziehen. Doch nehmen, auch unter

Anerkennung dieses Umstandes selbst maaßgebende Kritiker Anstand, ihn in Bezug auf unantastbare Grundsätze der Dramaturgie von Fehlern freizusprechen. Dr. Ulrici führt unter Andern mit gewohnter Einsicht und scharfer Diagnose aus, daß mehrere dieser Dramen, zu denen die vorliegenden besonders gehören, eine Mittelclasse zwischen Comödie und Tragödie bilden. Namentlich sei in Maaß für Maaß, das doch von den Herausgebern der Folio den Comödien angereiht ist, Stoff und Ausführung von so überwiegendem Ernste, daß man mit Recht bezweifeln müsse, ob es diese Benennung oder nicht vielmehr den, nach neuerem Sprachgebrauche üblichen, Titel eines Schauspieles verdiene. So ist es denn auch fraglich, ob Troilus und Cressida den Titel einer Tragödie, unter dem es in der Folio aufgeführt ist, mit Recht trägt. Am auffallendesten ist es, daß das erste Stück unserer gegenwärtigen Besprechung, „Cymbeline king of Britaine", unter den Tragödien aufgenommen ist. Denn wie wir seiner Zeit sehen werden, es fehlen diesem Drama alle Erfordernisse zu dieser Benennung, nicht allein in Betracht der, nach allgemeinen ästhetischen Ansichten darüber aufgestellten, Grundsätze, sondern auch nach Maaßgabe dessen, was der allgemeine Sprachgebrauch damaliger Zeit als „tragedy" zu bezeichnen pflegte. Es trägt vielmehr, gleich den schon gedachten Dramen, ebenso wie das Wintermärchen und der Sturm, mehr den Character eines Schauspieles nach unseren Begriffen.

Ich weiß zwar nicht, ob ich mich der von Dr. Ulrici ausgesprochenen Ansicht, nach welcher diese Gattung dramatischer Gedichte an sich selbst mit Ungunst zu betrachten ist, unbedingt anschließen soll. Indessen bleibt doch so viel gewiß, daß die Verbindung von Begebenheiten, durch welche widersprechende Empfindungen erregt werden, an sich selbst einem Bedenken unterliegt. In der Natur des Schauspieles ist unleugbar das Bedürfniß und die Nothwendigkeit eingeschlossen,

dem Beschauer den tiefen Ernst und selbst die Härte des Lebens zu Gemüthe zu führen, zugleich aber auch eine Ausgleichung und Versöhnung zu finden, die mit der vollen Bedeutung der ernsten und unerbittlich harten Seite des Lebens nicht vollständig verträglich ist. Es kann und wird daher wenig Schauspiele geben, die, gleich der Tragödie oder Comödie, in ihrer vollendeten Ausführung einen völlig befriedigenden Eindruck hinterlassen. Was in jener an ergreifenden und tief erschütternden Leiden, die durch den Abfall des tragischen Individuums von den unerschütterlichen Gesetzen der Weltordnung veranlaßt werden, das Gemüth des Beschauers mit Furcht und Mitleid erfüllt, findet bei der Katastrophe in der, durch innere und äußere Umstände bedingten, Nothwendigkeit deshalb eine Beruhigung, weil sich mit der mitleidigen Klage über den Untergang des Individuums, das uns trotz der auf ihm lastenden Schuld Theilnahme in Zuneigung, Verehrung oder Hochachtung für seine großen Eigenschaften erweckt hat, die unabweisbare Ueberzeugung von der Unmöglichkeit seines ferneren Bestehens verbindet. Indem wir fühlen, daß es für den Gegenstand unseres Mitleides keine andere Versöhnung, als sein Ende unter diesen theilnehmenden Gesinnungen giebt, geht uns der, wenn auch noch so erschütternde, doch aber erbauende Eindruck eines Erlebnisses zu, das sich als eine Erweiterung der Weltanschauung unserem Gedächtnisse tief einprägt. In ähnlicher, wenn auch minder ergreifender, Weise will und soll die Comödie wirken. Auch in ihr soll die Schwäche der Menschen gegenüber von der Ordnung der Welt zur Anschauung kommen. Denn die Thorheit, die Verkehrtheit oder blödsinnige Verblendung der Menschen wird eben dadurch komisch, daß sie einer Macht zu gebieten strebt oder sich anmaaßt, die keinen Widerstand ungerächt duldet. Mag auch dieser Widerstand, in Zufall oder Intrigue, ein heiteres Ansehen haben und nicht auf vernich-

tende Weise durchgeführt sein, so liegt doch, oder soll mindestens der Comödie, in ihrer ächten Gestalt, ein Lebensbild von nicht minderer Wahrheit als der Tragödie zu Grunde liegen. Bei beiden ist also eine innere Nothwendigkeit des Verlaufes der Handlung und Begebenheiten unentbehrlich. Nach dieser oder jener Seite hin mit der Ordnung der Welt, wenn man so sagen darf, zu paciscren, eine Ausgleichung oder Versöhnung unter Umständen zu suchen und auszuführen, wo sie nach dem Ernst und dem Gewicht der Begebenheiten und ihrer Verwickelung nicht mehr möglich, oder mindestens der natürlichen Empfindung nicht nahe zu liegen scheint, ist daher bei der Tragödie sowohl als Comödie nicht thunlich. Daß aber darauf das sogenannte Schauspiel vorzugsweise ausgeht, ist eben der wesentliche Grund, weshalb es kaum im Stande ist, denselben befriedigenden Eindruck zu machen, wie jene reinen Gattungen dramatischer Gedichte. Das könnte schon genügen, um derartige, gleichsam in der Mitte zwischen Tragödie und Comödie stehende, Schöpfungen mit Ungunst zu betrachten. Tragen denn aber die Dramen, Cymbeline, Wintermärchen und Sturm, recht wesentlich den Character einer solchen Gattung, so liegt darin allerdings Grund genug, um an ihrer Mustergültigkeit zu zweifeln.

Dagegen kann es fraglich sein, ob einestheils diese Mittelgattung des sogenannten Schauspieles an sich selbst für unwürdig gehalten werden darf, eine berechtigte Stelle unter den dramatischen Gedichten einzunehmen, und ob anderentheils Shakspere aus der Bebauung dieses Feldes der Vorwurf eines Fehlers zu machen, sowie ob deshalb an seiner Mustergültigkeit im Allgemeinen zu zweifeln sei? In jener Hinsicht ist es von wesentlichem Belange, sich zu erinnern, in welcher Weise das sogenannte Schauspiel, das allerdings mit den classischen Begriffen und Grundsätzen der dramatischen Poesie nicht verträglich ist, sich seit Shakspere's Zeit ausgebildet hat. In

unseren Tagen kann kaum vom sogenannten Schauspiele gesprochen werden, ohne den Mißbrauch, der damit getrieben worden, in das Gedächtniß zurückzurufen. Gleichviel ob sie im ritterlich romantischen Gewande auftreten, oder sich in den engsten bürgerlichen Kreisen bewegen, so hat zwar einigen der neueren Schauspiele nicht der Erfolg einer ergötzlichen Abendunterhaltung gefehlt. Doch entsinne ich mich nur Weniger, die nur in dem kurzen Zeitraume eines halben Menschenalters ihr Leben auf der Bühne gefristet hätten. Das kann nicht zufällig sein. Wollte man sagen, der Grund liege in dem allgemeinen Mangel an einem tieferen ethischen Gehalte, so könnte leicht darauf hingewiesen werden, daß sie zum großen Theile recht geflissentlich darauf gerichtet sind, der Moral oder Sittenlehre in hochtrabenden oder rührenden Phrasen zu huldigen. Das war besonders der Fall bis zu der Zeit, wo eine Gesinnungsgenossenschaft, die unter dem Namen des jungen Deutschlands bekannt ist, für die Bühne zu arbeiten begann. Nun traten an die Stelle der Reden und Situationen, die in den meisten Iffländischen und anderen Schauspielen mancher empfindsamen Seele Thränen abgelockt hatten, hochtönende Tiraden zur Huldigung des Zeitgeistes in Gesinnungen für Freiheit, für die Einigkeit Deutschlands oder für die aufopfernde Vertheidigung einer persönlichen Ueberzeugung, gleichviel auf welchem Boden diese Ueberzeugung beruhte. Jeder der, meistentheils begabten, Verfasser solcher Schauspiele hat gewiß dem verehrungswürdigen Ziele nachgestrebt, das moralische Gefühl der Nation zu heben und zu kräftigen. Und doch fehlt es diesen Schöpfungen an dem eigentlichen ethischen Gehalte. Darauf braucht kaum zurückgewiesen zu werden, wie schwach und hohl die Iffländische oder Kotzebue'sche Moral war, da sie im Grunde nur auf einer äußeren Rechtschaffenheit, gegenüber der Welt, beruhte, und eine etwas schärfere Prüfung, als das abgestumpftere Auge

der Menge ihr anlegen konnte, nicht auszuhalten vermochte. Doch kann das tiefere, sittliche Gefühl, das unabhängig ist von menschlichen Satzungen und Systemen, und seinen Grund hat auf dem harmonisch organischen Zusammenhange der allgemeinen Welt, auf diesem Wege überhaupt nicht befriedigt werden. Man muß immer wieder an die Frage Schiller's denken: „Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal, das den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt?" Die Anschauung einer festbegründeten Macht, die allerdings in der Tragödie am entschiedensten herrscht, doch auch in der Comödie unter dem Schleier des Comischen ihr Recht behauptet, kann nicht gewährt werden, durch Lehren und Auslegungen von Gedanken und Empfindungen, nach reinmenschlichen Systemen und Grundsätzen. Vielmehr ist und kann sie nur das Resultat des Eindruckes sein, den uns die Entstehung und die Entwickelung des tragischen oder comischen Schicksales aus Gesinnungen und Handlungen macht, welche einem Gesetze der Sitte und Ordnung, das über menschlichen Satzungen steht, zuwiderlaufen. Nicht im didactisch-rhetorischen Nachweise des Rechtes oder Unrechtes, sondern in dem, aus der Handlung selbstverständlich hervorgehenden, Augenscheine liegt die Befriedigung des dramatischen Bedürfnisses. Wenn also diese Befriedigung in den modernen Schauspielen fehlt, so ist es natürlich, daß das Auge des einsichtsvollen Kritikers mit Mißbilligung darauf blickt. Liegt aber auch, wie oben schon nachgewiesen worden, in dem Wesen dieser Mittelgattung selbst die Verführung zu solchen Mißbräuchen, so bleibt doch die Frage übrig, ob sie unbedingt zu verwerfen ist, und ob jeden dramatischen Dichter, der sich dieser Form bedient, der Vorwurf eines Fehlers oder mindestens einer Schwäche zu treffen habe?

Es mag allerdings scheinen, daß solche Erinnerungen an Mißgriffe der jüngsten Zeit zur Beurtheilung Shakspere's

nicht gehören. Es könnte sogar einen lebhaften Widerspruch hervorrufen, wenn man behauptete, daß diese mißbräuchliche Ausbildung des Schauspieles auf das Urtheil heutiger Tage über Shakspere einen Einfluß haben könne. Denn wie ist ihm doch gerade nach denjenigen Eigenthümlichkeiten, die ihn vor allen Anderen auszeichnen, eine solche Richtung völlig fremd. Demungeachtet ist dieser Einfluß unleugbar. Es ist ja nicht so leicht, als man glaubt, allen Eindrücken, welche uns durch die, seit zwei bis drei Jahrhunderten betretenen, Wege des Fortschrittes zugegangen sind, mit Selbstverleugnung zu entsagen. Und wie oft vergessen wir nicht bei der Anpreisung Shakspere's, daß er sich noch in der jugendlichen Periode der Entstehung und des Werdens der dramatischen Poesie befand. Greifen wir so weit zurück in dem Aufsuchen des Termins, zu welchem sich die dramatische Poesie damaliger Zeit von den Banden einer unbehülflichen Kindheit befreite, so finden wir den Zeitpunkt, in welchem Shakspere mit seinen Schöpfungen epochemachend auftrat, von jenem Termine nur um wenige Jahre entfernt. In der Bezeichnung Shakspere's, als des Schöpfers des modernen Drama's, liegt daher etwas Wahres; aber sie wird zur Ueberschätzung, wenn man aus den Augen verliert, was er aus der, seinem Auftreten nahe liegenden, Kindheit mit herübernehmen mußte. Nicht daß damit denjenigen das Wort geredet werden soll, welche mit übereilter Geringschätzung seine Zeit einer poetischen Barbarei anklagen. Diese Anschauungsweise ist eben so mißverständlich und ungerecht, wie jene Ueberschätzung. Die milde Duldsamkeit gegenüber von Erscheinungen, welche, nach den Bedürfnissen und Begriffen der Gegenwart, den Eindruck dunkler Schatten auf dem Glanze seiner poetischen Größe machen, ist nur in der Mitte von beiden Extremen zu finden.

Ja wir müssen noch weiter gehen, indem wir auch seine scharfausgeprägte Individualität nur unter dem Lichte der

Abhängigkeit betrachten, in welcher sich jeder Sterbliche, gegenüber seiner Zeit und seiner Umgebungen, befindet. Man hat ihm, wie schon mehrmals bemerkt worden, hier und da eine nur beschränkte Erfindungsgabe zusprechen wollen, weil fast alle Stoffe seiner Dramen entweder älteren Stücken oder bekannten Erzählungen und chronistischen Berichten entnommen seien. Ich habe sogar sagen hören, die gesammte Poesie damaliger Zeit ermangele der originalen Selbständigkeit, und lebe im Grunde nur durch die Anlehnung an ältere, nicht einmal überall nationale Muster. Wie viel Wahres auch in dieser Aufstellung liegt, so ist es doch nicht gerecht, ihr deshalb die Originalität und den prägnanten nationalen Character abzusprechen. Vielmehr würde sich, zur Vertheidigung von Beidem, noch Vieles zu dem in der Einleitung meiner Shakspere-Studien Ausgesprochenen hinzufügen lassen, wenn nicht dabei Manches unnützer Weise wiederholt werden müßte. Nur das ist noch nicht genug hervorgehoben worden, daß Shakspere bei aller Originalität und Selbständigkeit in Bezug auf die äußere Form des Drama's, mit wenigen Ausnahmen, etwas absolut Neues nicht hat schaffen wollen, noch können. Ob und wie weit er an den Bestrebungen seiner Zeitgenossen, sich über die Theorie der Poesie, als Kunst, Rechenschaft zu geben, bewußter Weise Antheil genommen hat, braucht nicht genauer untersucht zu werden. Auch ist über sein hingebendes Streben nach der größeren Freiheit und Gewandtheit im Gebrauche der technischen Mittel der poetischen Kunst genug gesprochen worden. Wenn ihm aber auch nach der bekannten Stelle in Hamlet die damals übliche Eintheilung der Dramen in „tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral comical" u. s. w. bekannt gewesen ist, so folgt daraus keineswegs, daß er bei seinen Schöpfungen irgendwie habe gesonnen sein können, sich an diese Eintheilung zu halten. Vielmehr tragen die, Polonius in den Mund gelegten, Reden

den Stempel des Spottes über eine Pedanterie, an deren Betheiligung er niemals gedacht haben kann. Wollte man auch in seinen Märchendramen, wie im „Sommernachtstraum", im „Sturm" und allenfalls im „Kaufmann von Venedig" und „Wie's euch gefällt", eine neue Gattung des Drama's entdecken, so müßte man sich doch bei gründlicherem Eingehen auf diese Frage gestehen, daß das Neue der Erscheinung nur in der genialen Anwendung einer hergebrachten Form zur Ausströmung von original-poetischen Anschauungen und Ideen besteht. So ist es auch mit den Historien. Ist Shakspere gelegentlich und nur vorübergehend der eigentliche Schöpfer der englischen Historie genannt worden, so hat damit Niemand die Thatsache der Existenz dieser Gattung des Drama's vor seiner Zeit leugnen oder ignoriren wollen. Auch in ihr, wie in der Tragödie und Comödie, gehört seiner originalen Erfindungsgabe nicht mehr, als die Entdeckung und Versinnlichung von Anschauungen und Gesichtspunkten, durch deren poetische Tiefe und Erhabenheit wir unter einer hergebrachten Form eine neue Erscheinung betrachten und bewundern zu dürfen glauben. Nun aber finden wir schon in den Dramen, welche der Shakspere'schen Zeit vorausgehen, und namentlich in einigen Schöpfungen aus der ersten Periode seines Schaffens einige, bei denen wir uns fragen, ob sie nach ästhetischen Grundsätzen als Comödie oder als Tragödie erschöpfend zu bezeichnen seien. Der Character der Mittelgattung, welche wir mit dem Namen des Schauspieles zu belegen pflegen, springt bei ihnen durch die Vermischung des Ernstes mit dem Scherze oder dem Comischen in die Augen. Daß sogar vielen, unter dem Namen „tragedy" veröffentlichten, älteren Dramen, auch abgesehen von dieser allgemein üblichen Gewohnheit, dieser Titel nach strengeren ästhetischen Grundsätzen nicht eigentlich zukommt, ist schon früher bemerkt worden; wenn er gleich nach dem damals üblichen Begriffe von „tra-

gedy" gerechtfertigt ist. Wir können besonders einen großen Theil der sogenannten Histories mit größerem Rechte historische Schauspiele als Tragödien nennen. Und es kann selbst zweifelhaft sein, ob sich Shakspere bei der Abfassung seiner Tetralogie des Hauses York, die unleugbar als eine große Tragödie in vier Theilen zu betrachten ist, sich von Haus aus der Absicht bewußt war, diesem dramatischen Gedichte den positiv-tragischen Character zu geben. Auch bin ich bei der Betrachtung dieser Historien nicht gesonnen gewesen, ihm das Bewußtsein dieser Absicht zuzuschreiben; wenngleich die tiefsinnige tragische Bedeutung der gesammten Erscheinung zu Grunde liegt.

Wie dem auch sei, so ist doch mit dem Beginne des englischen Kunstdrama's unbewußter Weise die Herstellung der Form einer, zwischen Comödie und Tragödie, mitten inne liegenden Gattung des Drama's angebahnt worden. Je weniger sich die dramatischen Dichter um die Schranken der Theorie und der Schule kümmerten, um so natürlicher war dieses Gebahren. Und es ist merkwürdig, wie selbst Ben Jonson, der doch mit seltener Energie darauf bestand, das Drama, und namentlich das Lustspiel, zu der classischen Strenge zurückzuführen, mindestens in dem einen Stücke: „Cynthias Revels", eine Schöpfung aufstellte, die weit eher ein Schauspiel, als eine Comödie zu nennen ist. Ob nicht auch seinen Masken jener Character zuzusprechen sei, will ich nicht erörtern, um ihm das Verdienst der Erfindung einer neuen Gattung des Drama's von ausschließlicher Eigenthümlichkeit nicht zu schmälern. Indessen dürfen wir doch annehmen, diese Mittelgattung habe sich in der Anschauungsweise und den damaligen Bedürfnissen nach dramatischen Erscheinungen so eingebürgert, daß selbst der strengste unter den dramatischen Dichtern einen Verstoß gegen die Regeln der dramatischen Poesie nicht darin erblickte.

Wenn die Eintheilung der Shakspearischen Dramen in

der Folio von 1623 unseren Begriffen nicht überall entspricht, so ist das daher die natürliche Folge der Unsicherheit, welche unter solchen Umständen im Urtheile über die verschiedenen Gattungen des Drama's herrschte. Vielleicht wurde dieselbe von Shakspere selbst getheilt; vielleicht erhob er selbst keinen Widerspruch gegen die Bezeichnung Cymbeline's als ein Trauerspiel, wenngleich der sichere poetische Instinct ihn leitete, indem er der Tragödie den Character vindicirte, den sie nach modernen Begriffen ausschließlich tragen soll. Weit näher liegt es indessen unserem Zwecke, ins Auge zu fassen, wie in jener Zeit, unter der Leitung der begabtesten dramatischen Dichter nach Shakspere, gerade das sogenannte Schauspiel mit sichtlicher Vorliebe ausgebildet wurde. Von dem Beifalle, der Beaumont und Fletcher im Beginne des 17. Jahrhunderts zufiel, ist schon in der Einleitung zu der letzten Periode von Shakspere's Laufbahn gesprochen worden. Daß er in Ansehung der Form weder unverdient, noch verwunderlich war, wurde dort ebenfalls bemerkt. Vielleicht habe ich aber die Anziehungskraft, welche auch der Stoff auf das Publikum ausüben mußte, nicht genügend hervorgehoben. Die Mannichfaltigkeit der dramatisch behandelten Begebenheiten, welche in diesen Dramen herrscht, war meistentheils durch die von ihnen benutzte Quelle bedingt. In vielen Fällen — wenn auch nicht durchweg — benutzten sie dazu Erzählungen, welche mehr den Character des Romans, als den der Novelle hatten. Während sich in dieser das vorgetragene Ereigniß um eine eigenthümlich neue Wendung im äußeren und inneren Leben, so zu sagen, um einen einheitlichen Brennpunkt dreht, ist jenem in zeitlicher, räumlicher und persönlicher Beziehung eine weit ausgedehntere Ausführung, besonders der Begebenheiten Bedürfniß. Die Einheit der Handlung, welche nach den strengsten Forderungen der Aesthetik dem Drama unentbehrlich sein soll, ist daher in der Novelle von vornherein

mehr vorgezeichnet als im Romane. Indessen liegt doch in der größeren Mannichfaltigkeit der Begebenheiten, der größeren Menge betheiligter Personen und überhaupt in der weiteren Ausdehnung des dargestellten Ereignisses ein Reiz für den Beschauer, den auch Shakspere vom Anbeginne seiner Laufbahn nicht verschmäht hat. Denn im Grunde können wir unter allen seinen Dramen nur wenige nachweisen, wo unsere Theilnahme an die Verwickelung des Schicksales nur einer oder zweier Individualitäten ausschließlich gefesselt wird. Doch ist deshalb in der Regel nicht, wie man wohl zuweilen geglaubt hat, die materielle und formelle Einheit seiner Dramen beeinträchtigt. Weder in den Tragödien Hamlet und Lear, noch in den Comödien „Was ihr wollt" und „Der Kaufmann von Venedig" — beides Stücke von den mannichfaltigsten Begebenheiten und Verwickelungen — wird unsere Theilnahme und Aufmerksamkeit durch eine mangelhafte Einheit der Handlung beirrt oder zerstreuet. Auch wissen wir ohne Anstand die Kategorie zu bezeichnen, welcher die einen oder anderen dieser Dramen als Tragödien oder Comödien angehören. Dagegen muß ich Dr. Ulrici's sachkundigem Urtheile beistimmen, wenn er diese formelle Einheit in mehreren, oben schon genannten Dramen vermißt. Und noch mehr ist dieß der Fall in Bezug auf „Cymbeline" und „Ein Wintermärchen". Was ich schon vorlängst angedeutet habe, scheint hier thatsächlich der Fall zu sein. Es ist nicht unmöglich, daß die Strömung des damaligen Geschmackes, der sich vorzugsweise Fletcher und Beaumont hingegeben haben, unbewußter Weise auch ihn ergriffen hat. Neben der formellen Verschiedenheit dieser Dramen ist es besonders interessant, daß die Behandlung eines Stoffes, der weit weniger zum Character der Novelle, als zu dem des Romanes geeignet ist, in der, wenn auch nur theilweisen, Schöpfung des Pericles am schlagendesten in die Augen springt. Denn offenbar ge-

hört dieses Erzeugniß genau derselben Periode an, wie Cymbeline und Wintermärchen. Die Beobachtung eines bestimmten Einflusses der Zeit beschränkt sich aber nicht blos auf diese Eigenthümlichkeiten. Im Sturm, wo neben der Einheit der Zeit und des Ortes auch die der Handlung so gewahrt ist, daß unter Anderen Sam. Johnson diese Eigenheit mit besonderem Lobe anerkennt, bringt er sogar eine, an Ben Jonson's neue Erfindung erinnernde Maske an. Auch in Cymbeline können wir die Erscheinungen, durch welche dem Leonatus Posthumus seine Herkunft offenbart wird, auf dieses Muster zurückführen. Wenn also auch der romanhafte Inhalt des Sturm nicht so verwickelt ist, wie der der beiden anderen Stücke, so würde ich doch schon aus dieser Rücksicht Grund gehabt haben, dieses Drama im letzten Abschnitt mit jenen zusammenzustellen, wenn mich nicht eine später zu erwähnende Veranlassung dazu vermocht hätte.

Das Resultat dieser Betrachtungen ist also die Thatsache, daß Shakspere mit der Behandlung des Drama's in dieser Form eben so in der Mitte seiner Zeit stand, wie es im Grunde mit allen seinen Schöpfungen der Fall ist. Dabei könnte allerdings seine ursprüngliche Originalität in Zweifel gezogen werden, wenn dieselbe nicht hier, wie überall, in der Behandlung des Stoffes in die Augen spränge. Wir werden uns daher bei der Detailbetrachtung davon überzeugen, daß er nicht, wie mancher Andere seiner Zeitgenossen, unselbständig mit dem Strome schwamm. Doch wird es erlaubt und der Kritik fast geboten scheinen, zu fragen, ob der von ihm eingeschlagene Weg nachahmungswürdig sei. Denn einen anderen Zweck kann es doch nicht haben, wenn man ihm auf der Verfolgung dieses Weges Fehler nachrechnet. Man wird und kann nicht mehr damit sagen wollen, als daß in der äußeren Erscheinung der Composition Abnormitäten wahrnehmbar sind, welche den, sei es nach Herkommen und Ge-

wohnheit, oder nach unverletzlichen Grundsätzen der Aesthetik, feststehenden Regeln zuwiderlaufen. Wir kommen also wieder auf unsern Ausgangspunkt zurück, indem wir es allemal für mißverständlich halten müssen, die Mustergültigkeit Shakspere's nur in der äußeren Erscheinung zu suchen. Dagegen ist sie auch in diesen Stücken zu vertheidigen, und es soll mir nicht schwer fallen, in der Detailbetrachtung, mindestens annähernd, nachzuweisen, daß die oben bezeichneten Vorzüge Shakspere's vor allen seinen Zeitgenossen und vielen seiner Nachfolger, im inneren Wesen der stofflichen Behandlung, an diesen Dramen mit derselben Ehrfurcht und Genugthuung zu bewundern sind, wie in allen seinen Schöpfungen.

I.

Cymbeline.

P. P.

Daß Cymbeline, King of Britain, den Character eines dramatiſchen Epos habe, wird nach den allgemeinen Bemerkungen in der Einleitung zu dieſem Abſchnitte für übereinſtimmend mit meiner Anſchauung gelten können. Doch iſt dieſe Aufſtellung einigem Vorbehalt zu unterwerfen. Die Expoſition trägt weniger den epiſchen Character, als der Eingang mancher Hiſtorien und anderer älteren Dramen. Ich möchte ſelbſt bis in den III. Act den Vortrag für durchaus dramatiſch halten. Auch iſt von vornherein der Stoff an ſich ſelbſt, mit wenigen Ausnahmen, mehr einem Familiendrama angemeſſen, als einem Epos. Die Handlung bezieht ſich, bis zum Auftreten der römiſchen Geſandtſchaft, nur auf häusliche Angelegenheiten des Königs Cymbeline. Nach dem Tode ſeiner erſten Gemahlin hat dieſer eine zweite Ehe eingegangen, und ſich einer Frau von bösartigem Character ergeben, welche ihm einen Sohn von rohem und gemeinem Weſen aus ihrer erſten Ehe zugeführt hat. Ihre Abſicht, dieſem die Herrſchaft über Britannien durch ſeine Vermählung mit des Königs Tochter aus erſter Ehe zu verſchaffen, wird vereitelt, indem bekannt wird, daß ſich dieſe, Imogen, mit Leonatus Poſthumus

heimlich vermählt hat. Die Neigungen aller Mitglieder und Umgebungen des Hofes sind der Prinzessin und ihrem Gemahle zugewendet, der als vater- und mutterlose Waise vom König aufgenommen und erzogen worden. Dagegen beugen sich Alle, dem äußeren Anschein nach, dem herrischen und ränkevollen Wesen der Königin und der Autorität des von ihr beherrschten und launenhaft-schwachen Gemahls. Als daher der König in seinem Zorne über die, wider seinen Willen eingegangene, Vermählung der Tochter den früher geliebten Posthumus verbannt, folgen diesem alle Herzen der theilnehmenden, aber schwachen Höflinge. Indem wir den Verbannten sowohl, als seine trostlose Gemahlin wegen der edelsten Tugenden preisen hören, wird unser Antheil an der vergegenwärtigten Verwickelung und den darin befangenen Individuen so lebhaft erregt, wie wir es bei der üblichen Klarheit der Expositionen in Shakspere's Dramen gewohnt sind. Raum und Zeit wird von dem Dichter allerdings mit willkürlicher Freiheit behandelt. Der Schauplatz ist bald in Rom, bald in Britannien. Dort läßt sich Posthumus, ohne auf die Warnung eines ihn verehrenden Freundes zu achten, zu einer verwegenen Wette mit einem anerkannten Wüstling, auf die Treue seiner Gemahlin, verleiten. Dieser, Namens Jacchimo, ist auch alsbald an Cymbeline's Hofe durch Briefe von Posthumus eingeführt. Sein Angriff auf Imogen's Tugend wird zwar von dieser auf das Bestimmteste abgewiesen. Doch weiß er sich auf hinterlistige Weise in die Schlafstube der Prinzessin einzuschwärzen und dort ein Mal unter ihrer Brust zu erlauschen, sowie ein Armband, das sie beim Abschied von ihrem Gatten als letztes Liebeszeichen erhalten hatte, von dem Arm der Schlafenden zu lösen. Im Besitze jenes Geheimnisses, sowie dieses Schmuckstückes und durch die genaue Beschreibung der Ausstattung ihrer Schlafstube täuscht er Posthumus. Er gewinnt den Preis der Wette in einem unschätzbaren Juwel,

das dieser ebenfalls bei dem Abschiede von seiner Gemahlin erhalten hatte, und das in der Folge zur Entdeckung des Betruges führt. In der Verzweiflung über die vermeintliche Untreue Imogen's beschließt Posthumus, sie durch seinen Diener, Pisanio, der bei ihr in Britannien zurückgeblieben war, ermorden zu lassen.

So weit folgte Shakspere im Allgemeinen einer Erzählung, die in Boccaccio's Decamerone (Giorn. II. Nov. 9) enthalten, ihm aber möglicherweise aus zweiter Hand bekannt geworden ist.*) Wir werden in der Folge sehen, wie er diesen Vorgang

*) Malone theilt in Var. Ed. 1821. Vol. XIII. p. 229 aus einem Buche, betitelt „Westward for Smelts, or the Waterman's Fare of mad Merry Western Wenches etc. wr. by Kinde Kitt of Kingstone publ. 1603, again 1620" eine Erzählung mit, welche denselben Stoff wie Boccaccio's Novelle, doch mit sehr veränderten Umständen, enthält, und meint, sie könne Shakspere's Quelle gewesen sein. Dennoch muß man es für wahrscheinlich halten, daß ihm das Original Boccaccio's, auf welchem Wege es auch sei, bekannt gewesen und zum wesentlichen Anhalt gedient habe. Es sind vorzugsweise zwei Details, in denen er mit diesem übereinstimmt und die in Kingstone's Erzählung theils gänzlich fehlen, theils verschieden berichtet werden. Erstens gelangt der Betrüger (Jacchimo bei Shakspere und Ambrogiulo bei Boccaccio), nach der Version des Einen wie des Andern, in einem Kasten verschlossen in das Schlafgemach Imogen's oder Zinevra's, während er sich bei Kingstone heimlich hineinschleicht und unter dem Bette versteckt. Shakspere stimmt zwar mit Boccaccio in dieser Hinsicht nicht vollständig überein. Nach ihm gestattet Imogen auf Jacchimo's Bitte die Aufstellung des Koffers in ihrem Schlafzimmer. Nach Boccaccio besticht Ambrogiulo eine Alte, welche den Koffer für ihr Eigenthum ausgiebt und, unter dem Vorwande einer Reise, die Unterbringung desselben in Zinevra's Schlafzimmer erbittet. Doch unerachtet dieser Abweichung ist es nicht glaublich, daß Shakspere dieses Mittel zur Ausführung des Betruges ebenso, wie Boccaccio, erfunden habe, ohne dessen Bericht zu kennen. Ferner stimmen beide darin überein, daß die Täuschung erst vollständig gelingt, indem der Betrüger das Mal, das Imogen oder Zinevra unter der linken Brust trug, als Wahrzeichen seines Erfolges beschreibt. Nach dem Bericht Kingstone's giebt nur das Crucifix, das der Betrüger der

zum wesentlichen Motiv des Schicksals der beiden Liebenden gebrauchte. Was indessen in Britannien am Hofe Cymbeline's vorging und dort, sowie anderwärts, Imogen zustieß, könnte daher, im Verhältniß zum hauptsächlichen Stoff, als nebensächliche Handlung betrachtet werden, wenn es nicht mit auffallender Breite behandelt wäre. Die fortgesetzten brutalen Werbungen des königlichen Stiefsohnes, Cloten, um Imogen — der gewissermaaßen als Clown oder Rüpel des Stückes anzusehen ist —, die Ränke der Königin, um Pisanio zu vergiften, ferner die Aufforderung des römischen Gesandten zur Erstattung des rückständigen Tributes und dessen Kriegserklärung sind zwar nur knapp geschildert. Auch der, mehr zur Haupthandlung gehörigen, Scene, wo Pisanio den obengedachten Befehl seines Herrn erhalten hat und Imogen durch einen trügerischen Brief ihres Gemahls aufgefordert

schlafenden Frau gestohlen hat, den Ausschlag, was in Bezug auf Glaubwürdigkeit weit schwächer ist. Auch das ist bezeichnend, daß bei Shakspere sowohl, als bei Boccaccio, die Frau bei dem Schlafengehen ausdrücklich befiehlt, eine Kerze brennen zu lassen. Nur dadurch wird es Jacchimo oder Ambrogiulo möglich, das entscheidende Muttermal zu sehen. Daß also Shakspere Boccaccio's Erzählung gekannt haben muß, ist unzweifelhaft. Ob er sie im Original, oder in einer Uebersetzung gelesen hat, ist gleichgültig. Jedenfalls ist beides möglich. Einestheils ist es, wie schon mehrmals bemerkt worden, nicht unglaublich, daß er italienisch verstanden und gelesen habe, anderntheils kann auch die betreffende Novelle Boccaccio's schon vor der im J. 1620 herausgegebenen Uebersetzung des Decamerone ins Englische übertragen worden sein. Indessen kann Shakspere auch die Erzählung von Kingstone bekannt gewesen sein. Indem bei diesem die Begebenheit in die Zeit Heinrich's VI. und die Aufklärung des Betruges an den Hof Edward's IV., nach der Schlacht von Barnet, versetzt wird, kommen bei ihm Einzelheiten vor, die Shakspere in der Schlußscene möglicherweise zum Anhalt gedient haben. Auch das Umherirren Imogen's, bis sie fast dem Hunger erliegt, und ihre Aufnahme durch den römischen Feldherrn als Page hat etwas Aehnliches mit Kingstone's Erzählung, nach welcher die fast verschmachtende Frau vom König Edward IV. angetroffen und als Page in Dienste genommen wird.

wird, ihn in Pisanio's Begleitung zu Milford-haven zu treffen, ist verhältnißmäßig ein geringer Raum angewiesen.

Doch nun werden wir in die Gebirge von Wales versetzt, wo ein Greis, Bellarius, mit zwei Jünglingen, Namens Guiderius und Arviragus, in einer Höhle haust. Hier beginnt eigentlich erst der abenteuerlich-romanhafte Character der Handlung. Wenn auch die Bezeichnung des Stückes als ein dramatisirtes Epos nicht genau zutreffend ist, so dehnt sich dennoch hier der Vortrag zu einer größeren epischen Breite aus. Der Greis Bellarius, der gegenwärtig den Namen Morgan führt, und vorlängst von Cymbeline auf ungerechte Weise verbannt worden, hatte mit Hülfe seiner Frau, Euriphile, zwei Söhne des Königs — von deren geheimnißvollem Verschwinden früher schon vorübergehend die Rede war — entführt und in dieser Wildniß, unter den Namen Polydore und Cadwal, erzogen. Imogen, von Pisanio unter dem Vorwande, sie nach Milford-haven zu geleiten, in diese Gebirge geführt, erfährt erst hier, wessen ihr Gemahl sie beschuldigt, entgeht aber, ähnlich wie in Boccacio's Novelle, dem Tode und beschließt, ihren Weg nach Milford-haven fortzusetzen, wo sie bei dem römischen Feldherrn als Page Dienste nehmen will. Auf diesem Wege tritt sie in die Höhle des Bellarius ein, wo sie, von ihm und den Jünglingen gefunden, durch ihre Anmuth und Schönheit die Liebe dieser Kinder der Natur gewinnt.

Indessen hatte sich Cloten durch den, an den Hof zurückgekehrten, Pisanio einen Anzug des Posthumus verschafft, und von ihm über den Weg, den Imogen genommen, unterrichtet, dieselbe verfolgt. Er begegnet Bellarius und seinen angeblichen Söhnen, fällt Guiderius mit groben Beleidigungen an, und wird von diesem erschlagen. Imogen, die in der Höhle zurückgeblieben war, hatte von Pisanio eine Phiole erhalten, welche ihm die Königin mit der Versicherung, daß ein Trank von wunderbar belebender Kraft in ihr verschlossen sei, doch

in der Ueberzeugung, daß sie ein tödtliches Gift enthalte, gegeben hatte. Von der Anstrengung der Reise bis zum Tode erschöpft, nimmt Imogen, in der Abwesenheit ihrer Wirthe, von diesem Safte und fällt sofort in einen todtenähnlichen Schlaf. Bellarius und seine Söhne, bei ihrer Rückkehr von diesem Anblicke getäuscht, halten eine rührende Leichenfeier über sie und legen sie, mit Blumen bedeckt, neben den Leichnam Cloten's, dem Guiderius den Kopf abgeschlagen hatte. Durch die Kleidung verführt, hält ihn Imogen, als sie in der Einsamkeit erwacht, für ihren Gemahl und bricht in die rührendesten Klagen aus. So findet sie der römische Feldherr, Lucius, und nimmt sie als Page in seine Dienste.

Bei dem inmittelst ausgebrochenen Kriege betheiligt sich Bellarius mit Guiderius und Arviragus auf die tapferste Weise am Kampfe. Sie befreien den König aus den Händen der Römer, und tragen zur Gewinnung des schon zweifelhaften Sieges wesentlich bei. Auch Posthumus und Jacchimo waren aus Italien herübergekommen. Jener verläßt die Reihen der Römer und sucht aus Verzweiflung über die, durch Pisanio ihm gemeldete, Ermordung Imogen's, als britischer Bauer verkleidet, den Tod im Kampfe für sein Vaterland, wird aber, indem er sich wiederum für einen Römer ausgiebt, gefangen und, zum Tode bestimmt, in einen Kerker geworfen. Auch Jacchimo, den Posthumus selbst bekämpft, Lucius und mit ihm Imogen gerathen in Gefangenschaft.

So finden sich denn zum Schlusse alle Hauptpersonen im Zelte des Königs vereinigt; denn auch Posthumus wird aus seinem Kerker vor den König geführt. Nur der ermordete Cloten und die Königin fehlen. Von dieser wird berichtet, daß sie viele ihrer, theils beabsichtigten, theils ausgeführten Verbrechen und Bosheiten bekannt habe und in Verzweiflung gestorben sei. Keinem der Anwesenden ist natürlich der vollständige Zusammenhang der vielfach verknüpften Verwickelung

bekannt, den meisten sind sogar die Personen fremd, die ihnen durch Geburt und Neigung am nächsten stehen. Es bedarf daher einer ausgedehnten Erklärung, um die seltsam verschlungenen Fäden zu entwirren. Jacchimo's Betrug muß aufgeklärt und Imogen's Unschuld bewiesen werden, Posthumus die ungerechte Grausamkeit gegen seine Gattin erkennen; Cymbeline muß nicht allein seine verloren erachtete Tochter, sondern auch zwei, schon seit langer Zeit als todt beweinte, Söhne wiedergewinnen, Posthumus mit Imogen wieder versöhnt, Bellarius, der für einen Rebellen gehalten worden, in der Gunst des Königs wieder hergestellt werden. Auch der Tod Cloten's findet seine Erklärung und Guiderius, als der Thäter, seine Vergebung in der Eigenschaft als Erbe des Thrones.

Wenn bei der Darlegung dieses, an abenteuerlichen Verwickelungen überaus reichen, Stoffes der Kritiker zweifelnd fragt, wie es möglich und rathsam ist, denselben in den knappen Rahmen eines Drama's von fünf Acten zu fassen, so darf das für verzeihlich und natürlich gelten. Allerdings gehört auch Cymbeline zu den längsten Stücken Shakspere's. Man spricht ferner von der hier und da auffallenden epischen Breite, und wiewohl der Dichter manche der einzelnen Handlungen in einen möglichst engen Raum zusammengedrängt hat, scheint doch das und jenes mit der dramatischen Lebendigkeit nicht recht vereinbar. Wir können uns sogar fragen, ob Alles, was uns zur Anschauung angeboten wird, unbedingt nothwendig und unentbehrlich sei? So möchte man die Erscheinungen, welche Leonatus Posthumus im Kerker über seine Herkunft aufklären, und ihn eines günstigen Ausganges seines Schicksales getrösten, leicht missen können. Auch scheint die Auflösung des wunderbar verknüpften Knotens der Handlung im V. Acte zu lang. Wir erfahren dadurch im Grunde wenig, was uns nicht schon bekannt wäre, wenn gleich die handelnden Personen dieser Aufklärungen noch bedürfen.

Besonders müßig scheint die Ausdeutung des Inhalts der Tafel, welche die Geistererscheinungen Posthumus zurückgelassen haben, durch die Weisheit des Wahrsagers. Manche empfindliche Seele wird außerdem an einigen Einzelheiten Anstoß oder Aergerniß nehmen. Daß wir auf der Bühne Jacchimo im Schlafzimmer Imogen's und durch diesen ihre Brust entblößen sehen, ist schon wiederholt als anstößig getadelt worden. Noch verletzender mag es scheinen, daß uns Imogen dargestellt wird, wie sie über den, des Hauptes beraubten, Rumpf Cloten's, in der Meinung Posthumus vor sich zu haben, in wehmüthig zärtliche Klagen ausbricht.*)

Indessen sind alle diese Ausstellungen mehr auf den Standpunkt der systematischen Kritik oder der Empfindung zurückzuführen. Doch auch davon abgesehen, fällt in dem Ganzen Vieles auf, was mit den üblichen Gewohnheiten Shakspere's in anderen Stücken nicht im Einklange zu stehen scheint. Wegen der Eigenthümlichkeit der Sprache und der Versification, bei welcher letzteren ein häufiges Verschleppen des Satzes von einem Vers in den anderen an ungeeigneter Stelle vorkommt, ist Bezug zu nehmen auf die Einleitung von Dr. Hertzberg zu seiner Uebersetzung dieses Stückes.**) Etwas, was Shakspere fremd wäre, ist darin nicht zu erkennen. Vielmehr entspricht beides seiner Gewohnheit in der letzten Periode. Dagegen glaubt man, in dem Aufbau des Ganzen die dramatische Abrundung, welche in anderen Stücken Shakspere's die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Beschauers auf einen Punkt fesselt, vermissen zu sollen. Die gemeinschaftliche Gemüthsströmung, in welcher bei fast allen

*) Man muß sich wundern, daß im elften Theile der Eschenburg'schen Uebersetzung von 1777 gerade diese Scene zum Gegenstand einer Titelvignette gewählt worden ist.

**) Schlegel-Tieck'sche Shakspereübersetzung revidirt und herausgegeben von der deutschen Shakspere-Gesellschaft. Bd. XII. p. 293.

Schöpfungen Shakspere's die handelnden und leidenden Individuen befangen sind, und durch welche unter Allen gewissermaaßen eine seelische Verwandtschaft zu herrschen scheint, mit anderen Worten die, überall sonst vorherrschende, Atmosphäre, in welcher sich das Ereigniß bewegt, wird hier vergebens gesucht. Die schon früher erwähnte Willkür, mit welcher über Zeit und Raum verfügt ist, kann zwar dazu beitragen. Sie ist allerdings hier auffallender, als z. B. im ersten Theile Heinrich's VI., wo dieselbe fast unter allen Stücken Shakspere's am meisten vorherrscht. Denn während dort die einzelnen Scenen häufig von England nach Frankreich und umgekehrt überspringen, stellen sie mehr einzelne Momente der allgemeinen Handlung dar, die zwar mit dem Ganzen durch den durchgehenden Causalnexus in genauer Beziehung stehen, sie sind aber durch die Folge von Ursachen und Wirkungen, die nur nach geraumer Zeit möglich und denkbar ist, nicht so enge unter einander verbunden, wie in diesem Stücke. So sehen wir unter Anderem im I. Acte Posthumus schon in Philario's Hause zu Rom die verhängnißvolle Wette mit Iacchimo eingehen, nachdem er kaum Britannien verlassen hatte, und zwei Scenen darauf befindet sich Iacchimo schon am Hofe Cymbeline's. Eine andere Acteintheilung würde diesem einen Anstoß zwar abhelfen können, aber mehrere andere nicht beseitigen, da auch im II. Acte die Scene, wo sich Iacchimo in Imogen's Schlafzimmer befindet, mit seiner Rückkehr nach Rom und dem lügenhaften Berichte seiner Erfolge zu nahe zusammen liegt. Bewiesen nicht mehrere Beispiele, daß Shakspere in anderen Dramen die Uebelstände des willkürlichen Gebahrens mit Zeit und Raum bestimmter gefühlt und vorkommenden Falles zu entschuldigen gewußt hat, so könnten diese Rücksichtslosigkeiten, wie vieles Andere, auf Rechnung der damaligen Gewohnheiten der Bühne kommen.

Doch so auffallend auch diese Wahrnehmung ist, trägt

sie doch nicht am wesentlichsten dazu bei, den harmonischen Gesammteindruck zu beeinträchtigen. Vielmehr weichen die einzelnen Scenen in ihrem Character und im Tone des Vortrags weiter von einander ab, als wir es bei Shakspere gewohnt sind. Es ist schon bemerkt worden, daß von Anfang herein der Eindruck einer Begebenheit vorherrscht, welche in den häuslichen Kreisen einer Familie denkbar ist. Auch die Scenen, welche in Philario's Hause spielen, sind in dem Tone der feingebildeten Geselligkeit gehalten. Sie erinnern weder an einen historischen, noch an einen abenteuerlich-romantischen Hintergrund des Gesammtereignisses. Denn obwohl die, an das Barocke grenzende, Absonderlichkeit der Wette des Posthumus auf die unerschütterliche Treue seiner Gemahlin auf einer Verirrung des Gemüthes beruht, die, wie wir später sehen werden, wiederholt zum Motiv einer Erzählung oder Novelle aus der Zeit der Romantik benutzt worden, erinnert sie doch nur entfernt an das geheimnißvoll Wunderbare einer romantischen Stimmung. Es ist also eine wesentliche Veränderung des Characters und Tones, in welche wir mit den Scenen in den Walliser Gebirgen versetzt werden. Ebenso führt uns das Auftreten Lucius' mit der drohenden Einforderung des römischen Tributes und der trotzigen Verweigerung desselben auf ein neues historisches Feld. Auch hat man schon von Alters her in der Verflechtung „der romanhaften Umstände aus der Erzählung Boccaccio's in die wahre Geschichte" eine Sonderbarkeit erkennen wollen.*) Unter diesen Umständen scheint der, nicht selten erhobene, Vorwurf der mangelnden Einheit der Handlung nicht grundlos zu sein. Wir können selbst fragen, ob hier nicht an der Eigenthümlichkeit zu zweifeln sei, welche ich als besonders characteristischen Vorzug Shak-

*) cf. W. Shakspere's Schauspiele von J. J. Eschenburg 1777. Bd. 11. p. 541.

spere's vor anderen Dramatikern wiederholt bezeichnet habe. Die dringende Gewalt der zum Erlebniß gewordenen Erscheinung eines außerordentlichen Ereignisses scheint in diesem Falle weniger, als in anderen, die Imagination des Dichters beherrscht und ihn zur dramatischen Vergegenwärtigung vermocht zu haben.

Wie viel an der Mustergültigkeit dieses Drama's nach diesen Ausstellungen abzurechnen sei, braucht kaum erörtert zu werden. Es genügt vielmehr, darauf hingewiesen zu haben, um dem Wahne zu begegnen, als ob alle Schöpfungen Shakspere's nur deshalb, weil sie von ihm herrühren, als nachahmungswürdige Meisterwerke zu betrachten seien. Allein wenn es auch nicht um die Vertheidigung, Rechtfertigung oder mindestens Entschuldigung dieser dramatischen Erscheinung als solcher in ausgedehnterer Weise zu thun ist, als in dieser Hinsicht schon in der Einleitung versucht worden, so lohnt es doch der Mühe, die Spuren eines tiefsinnigen poetischen Ingeniums in diesem Gedichte zu verfolgen. So wenig auch der Menge ein maaßgebendes Urtheil zuzuschreiben ist, so hat doch der dauernde Beifall, den das Stück bei dem allgemeinen Publikum gewonnen hat, einen nicht zu unterschätzenden Werth. Er bleibt immer ein Symptom von der unwiderstehlichen Macht des ursprünglichen Ingeniums. Im gegenwärtigen Falle dürfen wir es daher nicht für gleichgültig halten, daß die sogenannte Tragödie Cymbeline zu denjenigen dramatischen Schöpfungen Shakspere's gehört, welche in der Dauer von mehr als zwei Jahrhunderten im frischesten Andenken geblieben sind. Schon vor 1682 erschien eine Bearbeitung dieses Stückes von Durfey auf der Bühne, und wurde in dem genannten Jahre unter dem Titel „The injured Princess or the fatal Wager“ gedruckt. W. Hawkins bearbeitete dasselbe um 1759, und Dav. Garrick um 1770. Auch in Deutschland erschien schon 1772 eine Bearbeitung, der bis in die neuesten Zeiten

mehrere nachfolgten. Man kann freilich diese Umarbeitungen nur für einen Beweis des Bedürfnisses, die mangelhafte dramatische Form in Shakspere's Original zu verbessern, ansehen. Doch stehen damit die wiederholt erhobenen Vorwürfe der Ungereimtheit und der Absurdität des Stoffes in auffallendem Gegensatze.*) Denn da keine dieser Umarbeitungen darauf ausgehen konnte, den Stoff selbst vom Grund aus umzugestalten, so mußte auch von den angeblichen Ungereimtheiten oder Absurditäten desselben das Meiste stehen bleiben. Wie wenig übrigens jene Ueberarbeitungen nach allgemeinem Urtheil dazu geeignet waren, das Original im Beifall zu übertreffen, geht aus den kritischen Betrachtungen derselben hervor, da in ihnen bald die allzugroße, bald die allzugeringe Ausdehnung der Auslassungen und Aenderungen beklagt oder getadelt wurde. Wir kommen daher zu dem Schlusse, daß in der gesammten Dichtung eine Anziehungskraft liegen müsse, die das Gemüth auf unbewußte Weise fesselt, weil vielleicht in ihm eine Naturwahrheit ruht, die mit wirklichen Ungereimtheiten und Absurditäten nicht vereinbar ist. An den dargestellten Begebenheiten und ihren Verwickelungen kann ich auch in der That nichts entdecken, was an sich selbst der Natur der Dinge zuwiderliefe. Nur in dem Vortrag derselben mag wiederholt die Veranlassung liegen, um unsere Anschauung zu verwirren. Zu der schon besprochenen Rücksichtslosigkeit im Gebahren mit Zeit und Raum und zu der

*) S. Johnson schreibt unter Anderem darüber: This play has many just sentiments, some natural dialogues, and some pleasing scenes, but they are obtained at the expence of much incongruity. To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduit, the confusion of the names, and manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecillity, upon faults too evident for detection, and too gross for aggravation.

formellen Verschiedenheit des Tones kommt noch der Umstand hinzu, daß in vieler Hinsicht das Reale des menschlichen Lebens dem Ideellen oder Romantisch-Märchenhaften auffallender gegenübersteht, als in früheren Stücken Shakspere's. Das ist wohl auch der Grund, warum man die Verflechtung der romanhaften Umstände in die wahre Geschichte schon vorlängst für sonderbar gehalten hat. Aber in dieser Ausstellung wird einestheils der Gegensatz der, aus der Erzählung des Boccaccio entlehnten, Verwickelung gegen die traditionell historischen Begebenheiten ungebührlich hervorgehoben, wogegen der innere Gehalt der, phantastisch aufgefaßten und dargestellten, Fiction der Geschichte von Bellarius mit dem Gehalte und der Darstellungsweise der vorhergehenden Scenen in weit schrofferem Gegensatz steht. Auch ist nicht mit Recht von wahrer Geschichte zu reden; denn wiewohl der Zeitpunkt, in welchem Cymbeline als König von Britannien regiert haben soll, und der in dem Drama spielende Krieg mit den Römern stattgefunden haben kann, von den ältesten Commentatoren nach Holinshed genau angegeben wird, gehören doch die vorgeführten Personen und dargestellten Begebenheiten nicht der verbürgten, sondern nur der mythisch-traditionellen Geschichte an. Sie stehen also, ihrem Wesen und ihrem Gehalte nach, von dem romantischen Mythos des Bellarius und seinen Adoptivkindern weit weniger fern, als es scheint. Der, die gesammte Composition treffende, Vorwurf der unvereinbaren Gegensätze, oder, wie S. Johnson sich ausdrückt, der Confusion von Namen und Sitten verschiedener Zeiten, sowie der überall auffallenden Zusammenhangslosigkeit (incongruity) kann daher vorzugsweise nur darin seinen Grund haben, daß wir in der Exposition und den zunächst darauf folgenden Scenen auf den märchenhaften Character, den das Drama im III. Acte annimmt, nicht vorbereitet sind. Allerdings beginnt auch der Sommernachtstraum mit Verwickelungen, die nicht

außerhalb der Realität des Lebens liegen. Doch die, ausschließlich dem Mythos angehörigen, Personen und Namen mögen mehr, als es hier der Fall ist, unsere Imagination von Haus aus auf die Anschauung einer phantastisch-märchenhaften Erscheinung vorbereiten. Ist nun aber der Dichter wegen dieses Mangels vielleicht nicht zu entschuldigen, so kann er doch möglicherweise auf die äußerste Freiheit, seinen Standpunkt zu wählen, mit einigem Rechte Anspruch machen. Wenigstens liegt in dem damaligen Zustande der Bühne kaum eine Veranlassung, um ihn darüber zur Rechenschaft zu ziehen. Vielmehr kann das nur geschehen, indem man ihm bei dem Gebrauche der, für historisch gehaltenen, Namen und bei Andeutungen chronistisch überlieferter Begebenheiten Intentionen unterschiebt, an die er, in der phantastischen Auffassung des Stoffes, nicht im entferntesten gedacht hat. Ich könnte mir vorstellen, daß Shakspere, wenn die, von ihrem Standpunkte aus, nicht überall unberechtigten Ausstellungen der älteren und neueren Kritiker ihm zu Ohren kämen, nur wenig oder gar nicht von dem ausgesprochenen Tadel berührt sein würde. „Warum", so könnte er fragen, „verlangt ihr von dem freien und launenhaften Fluge meiner Phantasie, daß sie Wege betreten soll, die euch, nach dem schulgerechten Ernste eurer Anschauungsweise, allein für richtig gelten mögen, mir aber, indem ich mich in den regellosen Regionen des heiteren alten England bewegte, weder bekannt noch genehm sein konnten? Wer wird euch, ihr strengen Richter einer neueren ernsteren Zeit, tadeln, wenn ihr eure Schöpfungen nach ihrem Sinne gestaltet? Wie aber komme ich, der ich nie daran denken konnte, euer Meister und Vorbild zu sein, zu Vorwürfen, die doch nur deshalb für berechtigt gelten können, weil euch die regellose Freiheit meines poetischen Lebens und Schaffens nicht anstehen kann und darf?" Mit der Gunst des Publikums, in der sich dieses regellose Drama

seit Jahrhunderten erhalten hat, könnte auch die Thatsache angeführt werden, daß jede Bearbeitung desselben, so viel auch Talent und Geschick dabei angelegt worden, bisher dem Reiz des Originales nur Eintrag gethan hat. Ob und in wie weit der Dichter die materielle Wahrscheinlichkeit der dargestellten Begebenheiten vernachlässigt hat, könnte nur der Untersuchung werth sein, wenn es sich der Mühe lohnte, den Vorwurf von Ungereimtheiten und Absurditäten zu rechtfertigen. Gewiß ist es dagegen, daß der Contrast zwischen dem Realistischen des Stoffes und Tones, im Beginn der Handlung, und dem märchenhaften Duft, der vom III. Acte an unsere Imagination besticht, noch störender auffallen würde, wenn in der Versetzung oder Veränderung einzelner Scenen auf die materielle Wahrscheinlichkeit mehr hinzuwirken versucht würde. Denn allerdings vertragen gerade die Scenen in der grünen Wildniß der Walliser Gebirge, die unser Gemüth am meisten gefangen nehmen, am wenigsten die Nachforschung nach der materiellen Wahrheit. Das Leben des bejahrten Bellarius mit Guiderius und Arviragus in einer Höhle dieser Einsamkeit bietet uns eben ein Bild, wie es nur einer romantisch-märchenhaften Anschauung zugänglich ist. Wie viel bleibt nicht zu wünschen und zu ergänzen, um die Ausbildung der Jünglinge von königlichem Blute zu königlichen Gesinnungen zu fassen! Das Geheimniß von der Macht des Blutes ist allerdings in poetischer Weise auf die Spitze getrieben. Die Jünglinge sind mehr ideelle als reale Gestalten. Aber sie sind liebenswerth und gewinnen unsere lebhafteste Theilnahme. In dieser Frische liegt eben die, in der Einleitung erwähnte, Veranlassung, um zu fühlen, wie Shakspere bis in sein vorgerücktes Alter den jugendlichen Eindrücken und Empfindungen eine Stätte in seinem Gemüthe bewahrt hat. Doch fehlt auch nicht der Ernst in der Stimmung des durch Erfahrung gereiften Mannes. Denn neben jener Frische finden sich

auch die tiefsinnigen Anschauungen von der Eitelkeit der Aeußerlichkeiten des Lebens.

Vielleicht aber hat die Kritik gerade an der hervorragenden Wirkung dieser Scenen auszustellen, daß sie, gleich anderen Einzelheiten, unsere Aufmerksamkeit auf den Hauptgegenstand des Drama's stört oder vermindert. Denn, wie dieß schon oberflächlich angedeutet worden, der eigentliche Mittelpunkt des Gemäldes ist die Geschichte des Leonatus Posthumus und Imogen's. Es ließe sich zwar darüber streiten, ob nicht dem Dichter ein Bruchstück aus der Geschichte Cymbeline's die Hauptsache gewesen sei. Um das anzunehmen, würde allerdings der Titel als Anhalt dienen können. Indessen haben ja viele Titel, wie wir sie in der Folio finden, nicht einen maaßgebenden Werth für den Stoff der betreffenden Dramen, und bekanntermaaßen wissen wir in mehreren Fällen nicht einmal bestimmt, ob sie in ihrer jetzigen Kürze vom Dichter selbst herrühren. Auch könnte dadurch die, meines Erachtens, unbegründete Vermuthung, in diesem Drama einen Theil wahrer Geschichte behandelt zu sehen, nur noch mehr begünstigt werden. Doch wie immer der Dichter zu diesem Titel bestimmt worden sein möge oder nicht, so kann es einer aufmerksamen Betrachtung nicht entgehen, daß der Zusammenhang der Handlungen und Gesinnungen der Individuen mit ihren Erlebnissen — also das, was im eigentlichen Sinne für Schicksal in einem Drama zu gelten hat — an Leonatus Posthumus und Imogen weit erschöpfender durchgeführt ist, als an den anderen Individuen. Was diese thun und lassen, leiden und verschulden, hat vielmehr nur in so weit Bedeutung, als dadurch ein Einfluß auf das Schicksal jener ausgeübt wird. Wenn es darauf ankäme, den Titel dieses Stückes als tragedy zu rechtfertigen, so würde vielleicht nur auf das Schicksal Cloten's und der Königin hinzuweisen sein. Ihr Untergang ist allerdings durch ihr eigenes Handeln und durch

ihre Gesinnungen in Thorheit und Bosheit bedingt. Auch kann man sagen, daß sie, nach der Erklärungsweise von Chaucer, von der Höhe des Glücksstandes durch ein Schicksal, das keine Heilung gestattet, in das Verderben hinabgerissen werden. Doch muß es bei dem allgemeinen Mangel der wesentlichsten Attribute einer tragischen Erscheinung zweifelhaft scheinen, ob selbst Shakspere sie für eine solche hat ausgeben wollen. Ihre poetische Bestimmung wird vielmehr nur in dem Einflusse auf das Schicksal von Leonatus Posthumus und Imogen zu erkennen sein. Gewiß war auch ihre fernere Existenz mit der Versöhnung und Ausgleichung des zürnenden Schicksals dieser unvereinbar.

Ein anderer Zweifel kann in der Frage liegen, ob nicht das Schicksal Imogen's und Posthumus' von vornherein tragisch genug angelegt scheine, um einen verhängnißvollen Untergang wahrscheinlicher zu machen, als ein versöhnendes Ende. Die heimliche Vermählung der Königstochter mit einer, mindestens nach Stand und Rang, untergeordneten Persönlichkeit kann, besonders unter den obwaltenden Umständen, für vollständig geeignet gehalten werden, um als tragisches Motiv zu gelten. Was die Wette Posthumus' auf die, gegen jede Versuchung gesicherte, Treue seiner Gemahlin anlangt, so hat man zwar von einsichtsvoller Seite aus bezweifeln wollen, ob sie als tragisches Motiv brauchbar sei. Doch liegt, meines Erachtens, in der Fähigkeit, eine solche Wette einzugehen, eine Vermessenheit, welche als verwegene Herausforderung des Schicksals vollständig dazu geeignet ist, einen verhängnißvoll tragischen Ausgang zur Folge zu haben. Wie immer auch die Kraft des Glaubens in frommer Liebe zu einer Frau anerkennenswerth scheinen mag, so steht doch dieser verhrungswürdigen Gesinnung der vorwurfsvolle Leichtsinn gegenüber, die allgemeine Hinfälligkeit und Schwäche aller Sterblichen an einem, durch gegenseitige Liebe geheiligten,

Gegenstande in Versuchung zu führen. Die poetische Rechtfertigung dieses Vorwurfs findet sich in der schönen Novelle von Cervantes, welche seinem Don Quixote eingewebt ist. Dort handelt es sich zwar nicht um eine Wette. Doch die vermessene Sicherheit, mit welcher ein Ehemann seinen Freund auffordert, die Treue seiner Frau durch leidenschaftliches Werben um ihre Liebe in Versuchung zu führen, steht genau auf demselben Boden, wie des Posthumus' Wette, und sie führt auf natürlichem Wege zum tragischen Untergange der betheiligten Personen. Auch die Rücksicht für die zarte Empfindlichkeit und Verletzbarkeit des Rufes einer Frau sollte eine so verwegene Wette verbieten. Das Gefühl, daß sie durch arglistige Verläumdung zur Quelle des bittersten Unglückes werden könne, hat nicht blos zu der Novelle Boccaccio's Anlaß gegeben. Auf demselben natürlichen Gefühle beruht die altfranzösische Erzählung „Eurianthe". — Ob der sehr ähnliche Stoff von Boccaccio entlehnt worden, oder jeder der Verfasser aus derselben Quelle geschöpft haben könne, vermag ich nicht zu entscheiden. — Wenn es also bei Leonatus Posthumus auf eine tragische Schuld ankommen sollte, so würde seine vermessene Wette ein genügendes Motiv sein, um ihn in dieselbe zu verwickeln.

Auch Imogen ist nicht frei von der Verschuldung ihres Leidens. Nicht die schon gedachte, heimliche Verheirathung mit einem Unterthanen ihres Vaters würde dasselbe allein bedingen, wenn nicht ihre harmlose Gleichgültigkeit gegen die Gefahr, zu Jacchimo in einer, wenn auch noch so unschuldig scheinenden, Beziehung zu bleiben, unmittelbare Veranlassung zu ihrem Unglück würde. Ob die Abweichung von der Quelle, welche sich Shakspere in Bezug auf die Art und Weise erlaubte, wie Jacchimo in Imogen's Schlafzimmer gelangt, auf einer unbewußten Absicht beruhte, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist bei Boccaccio Zinevra weit mehr das

Opfer einer Intrigue, an der sie nicht betheiligt war, als Imogen bei Shakspere. Und man darf nach der vorhergegangenen Scene eben so über die Kühnheit der Bitte Jacchimo's, einen Koffer in ihrem Schlafzimmer zu bewahren, wie über Imogen's Sorglosigkeit, dieselbe zu gewähren, überrascht sein, während nach Boccaccio's Erzählung Zinevra völlig unwissend darüber ist, daß sich in ihrem Schlafzimmer das Eigenthum Ambrogiulo's befindet. So würde auch Cloten nicht auf den Gedanken gekommen sein, sich eines Anzuges von Posthumus zu bedienen, und Imogen würde nicht seinen Leichnam für den ihres Gatten haben halten können, wenn nicht in ihrer Betheuerung, das geringste Gewand des Posthumus höher zu achten, als Cloten's Person, die verhängnißvolle Veranlassung dazu läge. Shakspere hat es oft genug anzudeuten gewußt, wie die Tücke des Schicksals an den scheinbar geringfügigsten Fäden anknüpft, um wegen der Geringschätzung seiner Macht Rache zu nehmen.

Hierüber ist ferner die Sorgfalt, welche Shakspere in der Regel auf die vollständige Vergegenwärtigung des Gesammtereignisses zu verwenden pflegt, in diesem Drama vielleicht noch auffälliger, als in manchem anderen. Manche Scenen und Details in den Reden, die für nebensächlich gehalten werden können, ließen sich dafür anführen. Fast könnte man glauben, es sei ihm bei diesem Drama mehr, als sonstwo, poetisches Bedürfniß gewesen, den wunderbaren Zusammenhang zu vergegenwärtigen, in welchem äußere Begebenheiten, wider Vermuthen und Einsehen der Menschen, ihren Einfluß auf die Geschicke derselben ausüben. Die Möglichkeit, daß Imogen's Unschuld erwiesen und ihre Versöhnung mit Posthumus herbeigeführt wird, ist nur durch die wunderbarste Verknüpfung äußerer Umstände gegeben, und wird, unabhängig von ihrer Verfügung, herbeigeführt. Daß durch den, in die häuslichen Angelegenheiten des britischen Hofes einfallenden,

römischen Krieg — der übrigens an sich selbst in dem Wesen der Begebenheit keine genügende Motivirung findet —, Posthumus und Jacchimo nach Britannien zurückgeführt werden, daß sich die verloren gegangenen Söhne Cymbeline's, auf eine fast märchenhafte Weise, an ihm betheiligen und ihre Rückkehr in das Vaterhaus dadurch vermittelt wird, das Alles ist die Folge von romanhaft verwickelten Begebenheiten. Wiewohl diese Erfolge mit den Handlungen und Gesinnungen der betheiligten Personen nicht so sehr außer allem Zusammenhange stehen, daß sie vollständig den Character eines willkürlichen und launenhaften Zufalls hätten, ist doch der gegenseitige Causalnexus beider weit loser und weniger augenfällig, als in allen anderen Dramen Shakspere's. Er besteht aber dennoch, jedoch nicht in höherem Maaße, als es das poetische Bedürfniß, einen wunderbar verschlungenen Roman dramatisch darzustellen, erforderte.*) Wenn wir das Ganze von dieser Seite betrachten, so können wir möglicherweise auch in der wunderlichen Scene der Geistererscheinungen in Posthumus' Kerker einen tiefen Sinn entdecken wollen. Wenigstens ist die Antwort des zürnenden Jupiter auf die Anklagen der Angehörigen des Posthumus eine geeignete Erwiderung auf die Vorwürfe derjenigen, die in dem Stoffe dieses Drama's nur Ungereimtheiten und Abgeschmacktheiten bemerken wollen. Wie oft scheint uns nicht im allgemeinen Leben das Spiel des Schicksals so dunkel und verworren, daß wir es mit einer geregelten Weltordnung nicht zusammenzureimen vermögen? Und doch tritt dann häufig eine Ausgleichung des Mißgeschicks,

*) Nach der Anschauungsweise eines mir befreundeten Kenners von Shakspere ist mir die Frage zugegangen, ob nicht vielleicht der Dichter bei der Abfassung dieses Stückes weniger an die Bedürfnisse und Bedingungen der Bühne, als daran gedacht habe, ein Lesedrama zu schaffen. Ich überlasse es gründlicheren Kennern der damaligen Literaturverhältnisse, zu entscheiden, ob diese Möglichkeit mit ihnen vereinbar sein könne.

eine Versöhnung der Gegensätze ein, und wir müssen beschämt die Leitung einer höheren Macht anerkennen. Die Ehrfurcht Shakspere's vor dem unergründlichen Geheimnisse der Weltordnung oder Vorsehung geht augenscheinlich durch alle seine Schöpfungen durch. Auch hier hat er sie nicht verleugnen wollen und können. Es kann nur fraglich sein, ob es dieser Fiction, die offenbar aus der allgemeinen Handlung herausfällt, bedurfte, um uns daran zu erinnern. Unter allen Umständen bleibt sie in formeller Hinsicht auffallend und räthselhaft.

Besteht trotzdem in diesem Drama ein minder inniger Zusammenhang, als in anderen, zwischen den Handlungen der Individuen und den maaßgebenden Begebenheiten, so könnte wohl auch dem Dichter eine eben so ausgeführte Characterzeichnung, wie anderwärts, nicht Bedürfniß gewesen sein. Doch hat ihn die Lebendigkeit und der Reichthum an Handlung und Begebenheiten nicht abgehalten, die Characterbilder der einzelnen Personen mit wenigen scharfen Zügen zu vergegenwärtigen.

Die bösartige Königin ist in dieser scharfen Zeichnung das Spiegelbild der fast sprüchwörtlich und typisch gewordenen Vorstellung einer bösen Stiefmutter. Wo sich derselben uralte Märchen und Erzählungen als Motiv bedienen, ist fast in der Regel ihr Character von Lieblosigkeit und Haß nicht blos gegen die Stiefkinder, sondern auch gegen den Vater derselben erfüllt. Ob es die weibische Leidenschaft der Herrschsucht, oder die, nur auf dem Instinct beruhende, Vorliebe für die eigenen Kinder ist, was ihren Abneigungen und ihrer Handlungsweise zum Antrieb dient, ist in der Regel solchen Frauen selbst nicht klar. In den, theils ausgeführten, theils beabsichtigten, Bosheiten, welche der Dichter gegen den Schluß der Handlung die Königin bekennen läßt, liegt daher keine Uebertreibung. Auch das Bekenntniß selbst ist deshalb ge-

nügend motivirt, weil Frauen dieser Art, ihrer Natur nach, mit solchen Eröffnungen in der Regel gegen sich selbst zu toben pflegen, wenn sie, wie es hier der Fall ist, alle ihre Absichten vereitelt sehen. So weit könnten wir also nur von der Vergegenwärtigung eines typischen Bildes sprechen; doch wird es individuell durch die feinen Züge der Schlauheit und List, mit welcher sie den König zu täuschen und ihre boshaften Absichten, dem Arzte gegenüber, zu verbergen sucht. Wir sind also auf den Ausgang ihres Schicksals genug vorbereitet. Allein bei dieser Sorgfalt der Ausführung ist sie doch nur Mittel zu dem Hauptzwecke, der, wie wir sehen werden, darin besteht, Imogen's Individualität in das hellste Licht zu stellen. Nur ein Wunsch könnte noch übrig bleiben: der König selbst scheint fast zum bloßen Figuranten herabgedrückt zu sein. Vor Allem darf die Gleichgültigkeit auffallen, mit welcher er die Nachricht von dem Tode seiner Gemahlin und ihren Bekenntnissen vernimmt. Ich weiß nicht, ob es zur Entschuldigung und Erläuterung genügen kann, zu sagen, Alles, was vorgeht und ihm widerfährt, sei nur deshalb möglich, weil er eine absolute Null ist, ein solches Nichts characterisire sich aber schon hinlänglich durch sein Auftreten. Nur das wird dadurch gewiß, daß uns der Titel nicht berechtigen darf, Cymbeline als die Hauptperson und das, was ihn als König betrifft — mit anderen Worten, das Scheinbar-Historische der Handlung — als einen Gegenstand von hauptsächlicher Bedeutung anzusehen.

Weit weniger, als bei der Königin, können wir bei ihrem Sohne Cloten an eine typische Gestalt denken. Eben so wie die Hofleute eine wunderliche Ironie der Natur darin sehen, daß die feine, von allen Mitteln der Klugheit unterstützte, Königin einen solchen Klotz zum Sohne habe, eben so können wir in diesem Characterbilde eine eigene Laune der Erfindungsgabe Shakspere's erkennen. Ob er fühlte, oder erfahren

hatte, daß der Character der tölpelhaften Rohheit nicht an die Niedrigkeit der Geburt gebunden sei, sondern unter Umständen sich in jeder Stufe der Gesellschaft wiederhole, werden wir kaum zu fragen brauchen, da wir heute noch dieselbe Wahrnehmung machen können. Mit dem scheinbaren Widerspruche, der in der untergeordneten Gesinnung und der erhabenen Stellung liegt, wird aber auch die Eigenschaft der Bosheit, welche Cloten von allen anderen Clowns Shakspere's unterscheidet, genügend erklärt, wenn man dieselbe nicht als das mütterliche Erbtheil ansehen will. Auch durch die geringe Dosis, die ihm von Mutterwitz zu Gebote steht, und ihn den lächerlichsten Verspottungen seiner Umgebungen Preis giebt, unterscheidet er sich von anderen Shakspere'schen Clowns, da diese meistentheils reichlich damit ausgestattet sind. Indessen ist davon noch genug auf sein Erbtheil gekommen, um seiner Bösartigkeit dienen zu können, wie dieß der Einfall zeigt, sich in Posthumus' Anzug zu kleiden. Ist die Mutter mit allen ihren Attributen Mittel zum Hauptzwecke, so gilt das in noch höherem Maaße von Cloten. Die unumschränkte Gewalt jener, in Verbindung mit der Individualität dieses Freiers, rechtfertigen Imogen vollständig, ihrer natürlichen Neigung zu Posthumus gefolgt zu sein und in der Vermählung mit ihm den Schutz zu suchen, den ihr der willenlose Vater gegen diese Verfolgungen nicht gewähren konnte noch mochte. In der öffentlichen und Privatgeschichte haben Beispiele ähnlicher Schritte, unter gleichen Umständen, oft willige Entschuldigung gefunden, wenn die, in der Bedrängniß getroffene, Wahl durch den Gegenstand derselben weit weniger dazu geeignet war, als hier. Daß Imogen auf die Billigung ihres Vaters bei diesem Schritte hoffen durfte, liegt in den allseitig bekannten Verhältnissen und wird von ihr selbst ausgesprochen. Ueberdieß geschieht durch den Dichter Alles, um unsere Sympathie für Leonatus Posthumus zu gewinnen.

Er gebraucht dazu das feinste und zugleich sicherste Mittel. Es liegt einmal in der vorherrschenden Unsicherheit des Urtheils der meisten Menschen, mehr durch den Erfolg als auf dem Wege eigener Prüfung gewonnen zu werden. So theilt sich uns auch Neigung und Verehrung für eine Persönlichkeit häufig und in der Regel mit, indem wir ihr Beides von allen ihren Umgebungen gewidmet sehen. Leonatus Posthumus wird daher schon von vornherein der Gegenstand unserer lebhaftesten Theilnahme durch die einstimmige Anpreisung seiner außerordentlichen Vorzüge von Seiten aller Umgebungen des Hofes, und er steigt noch mehr in unseren Augen, als wir ihn in Philario's Hause zu Rom nnter gleicher Werthschätzung aufgenommen sehen. Daher fühlen wir auch mit ihm und seiner edlen Gesinnung die Beleidigung, welche ihm Jacchimo anthut, indem dieser glaubt, das Urtheil eines anmaaßenden und gewissenlosen Wüstlinges auch auf Imogen anwenden zu dürfen. Der Vorwurf, der, wie bemerkt worden, auf dem Eingehen der gefährlichen Wette ruht, wird durch die herausfordernde Frechheit Jacchimo's gemildert. Mit gewohnter Feinheit des Tactes hat Shakspere dieses Motiv unserer Theilnahme weit stärker hervorgehoben, als es in Boccaccio's Novelle der Fall ist. Wie sehr Posthumus auch die Schuld zur Last fällt, auf diesen Streit überhaupt eingegangen zu sein, so findet er sich nun in der mißlichen Nothwendigkeit der Wahl, entweder durch sein Zurücktreten den Zweifel an der unverletzlichen Tugend seiner Frau zuzugeben, oder mit dem Abschlusse der Wette die Festigkeit seines Glaubens zu bethätigen. Wie weit man im Gefühle mit ihm übereinstimmen könne, als er sich von Jacchimo täuschen läßt, mag Jeder für sich selbst entscheiden. Zwei schwerwirkende Motive werden aber zugegeben werden müssen. Jacchimo's Bericht ist mit so feiner Arglist berechnet, daß es selbst für den Unbefangenen schwer fallen würde, ihm den Glauben zu versagen. Ich kann nicht daran zweifeln,

daß die detaillirte Beschreibung von Imogen's Schlafgemach dazu geeignet ist, die Imagination Pothumus' aufzuregen und seine Besonnenheit zu erschüttern, wiewohl es mir widerstrebt, von einer bewußten Absicht des Dichters zu sprechen. Hier, wie an vielen anderen Stellen, müssen wir annehmen, daß poetische Inspiration und reflectirende Berechnung des Effectes zusammen gewirkt haben. Gegen jeden Zweifel und Vorwurf ist aber der hingebende Glaube an Iacchimo's Lüge in der Aufregung der Leidenschaft um so mehr gerechtfertigt, je mehr wir von der edlen Gesinnung Posthumus' überzeugt sind. Nicht genug, daß es ihm unmöglich war, die Arglist Iacchimo's zu ahnen, geschweige denn zu fassen. Je edler sein Gemüth war, desto mehr mußte es auch empört sein über den, unter anderen Umständen, unglaublichen Treubruch. Der Inhalt des wunderschönen Monologes nach dieser Erfahrung (Act. II. Scene 5) entspricht vollständig dem Zustande eines, im höchsten Grade empörten, edlen Gemüthes. Es ist eben die Stimmung, in welcher gerade die edelsten Gesinnungen am heftigsten und unwiderstehlichsten zu einem grausamen Entschlusse angetrieben werden. Welcher Erklärung oder Entschuldigung bedarf daher noch der Befehl, den Posthumus an Pisanio zur Ermordung seiner Gattin sendet? Wie natürlich ist aber auch seine Reue, als er das für gethan hält, was er im Sturm der Leidenschaft gewollt und befohlen hatte. Wie hoch seine Tapferkeit im Kampfe für sein Vaterland anzuschlagen sei, da sie doch nur von dem verzweifelten Wunsche, den Tod zu finden, bedingt wird, brauchen wir kaum zu fragen. Denn es genügt, die Lebenswahrheit dieser Fiction Shakspere's anzuerkennen und in der edlen Erscheinung eines verzweifelten Mannes, der das, ihm selbst zur Last gewordene, Leben, mindestens so theuer als möglich, verkaufen will, denselben Posthumus wiederzufinden, dem wir von Anfang der Handlung an unsere innige Theilnahme zugewendet haben. So ist er es auch, dessen

Gefühle im Kerker wir theilen, als er selbst einen entehrenden Tod mit Gleichgültigkeit erwarten kann. Doch die Glut der Leidenschaft schlägt noch ein Mal über seinem Haupte zusammen, als er in der Schlußscene, mit dem Aufschlusse über Jacchimo's Betrug, der Ungerechtigkeit seiner vermeintlichen Rache inne wird; und daß er Imogen, die auf den verzweifelten Ruf ihres Namens herantritt, niederschlägt, indem er sie für einen voreiligen Pagen hält, kann nur mit dieser verzweifelten Stimmung erklärt werden. Doch ist diese Handlung fast zu hart, um sich vollständig rechtfertigen zu lassen. Nur das Eine darf vielleicht dafür gesagt werden, daß damit erst recht schlagend einleuchtet, was wir im Laufe der Handlung längst bemerken konnten, daß Imogen, wie über alle Gestalten des Drama's, so auch über Posthumus, als die edelste Erscheinung emporragt.

Ueber diese hat Mrs. Jameson so erschöpfend geurtheilt, daß ich fast nur auf ihre Auslassung verweisen möchte und jedenfalls ihren Anschauungen in den meisten Beziehungen folgen werde. Die innige Liebe zu ihrem Gatten ist zwar der entscheidendeste Characterzug in dem ganzen Gemälde. Durch sie rührt sie uns in den ersten Scenen des schmerzlichen Abschieds von ihrem Gemahle. Ihre Aeußerungen an Pisanio tragen sogar die Färbung der Leidenschaft, und wir könnten von einer Erinnerung an Julia sprechen, wenn nur die entfernteste Aehnlichkeit mit der verhängnißvoll verzehrenden Glut dieser, durch die alle einzelnen Fäden ihres geistigen und physischen Daseins fieberhaft erregt sind, bemerkbar wäre. Dagegen liegt die Anmuth des Reizes bei Imogen in der Ruhe des Gleichgewichtes, das sie trotz dieser leidenschaftlichen Neigung bewahrt. Auf dieser glücklichen Stimmung beruht ihr besonnenes Verhältniß zu der arglistigen Stiefmutter und zu dem schwachen Vater ebenso wie die Würde, mit der sie die brutalen Bewerbungen Cloten's, sowie die heuchlerischen

Angriffe Jacchimo's auf ihre Tugend abweist. Dabei ist es eben das Resultat des feinsten poetischen Instinctes, daß sie die Grenze dieser Würde in beiden Fällen nur um die Breite eines Haares überschreitet, und daß die Betheuerungen, mit denen sie die gemeinen Schmähungen Cloten's gegen Posthumus erwidert, sowie die sorglose Unvorsichtigkeit, Jacchimo's Koffer in ihrem Schlafzimmer zu bergen, zu Anknüpfungspunkten des Schicksals geworden, um ihr unsägliche Leiden zu bereiten. Auch in dieser anmuthsvollen, weiblichen Würde, in Verbindung mit einer unendlichen Tiefe des Gemüthes, könnte man versucht sein, eine Reminiscenz an Portia zu bemerken, wenn nicht beide Gestalten sich als verschiedene Individuen entschieden gegenüberständen. Von der Leichtlebigkeit, welche diese mit ihrer ausgeprägten Weiblichkeit auf eine bezaubernde Weise vereinigt, ist bei Imogen keine Spur; und doch thut der Ernst, der durch ihr ganzes Benehmen geht, dem Reize ihres durchaus weiblichen Wesens nicht den mindesten Abbruch. Am auffallendesten ist die individuelle Verschiedenheit Imogen's von anderen Shakspere'schen Gestalten, bei ähnlichen Situationen, in dem Momente, wo sie die Beschuldigung ihres Gemahls, wegen einer, von ihr angeblich begangenen, Untreue erfährt. Wie ganz verschieden nimmt Hermione in The Winters Tale die ungerechten Beschuldigungen des Königs Leontes auf, und wie fern steht Imogen's empörtem Gemüthe die verhängnißvoll-harmlose Unschuld Desdemona's bei der grundlosen Eifersucht Othello's. Zorniger, als Hermione, fällt Imogen dennoch nicht aus ihrer weiblichen Würde, und, ohne als Weltfrau verblendet zu sein über die Gefahren, deren jeder Mann gegen die Verführungskünste unsittlicher Frauen ausgesetzt ist, besinnt sie sich nicht, ein Mittel zu ergreifen, das, wie sie wähnt, sie mit ihrem Gemahle wieder zusammenführen kann. Von nun an erscheint sie unter dem Zauber des jungfräulichen Liebreizes, den sie

neben der Würde der Frau bewahrt hat. Ihre Befangenheit und Zaghaftigkeit in der männlichen Verkleidung und bei dem Eindringen in die Höhle des Bellarius, sowie ihr ganzes Benehmen bei dem Begegnen mit den fremden Männern, widerspricht zwar nicht ihrer klugen und besonnenen Haltung am Hofe ihres Vaters. Doch indem wir sehen, wie sie einen feenhaften Eindruck auf Guiderius und Arviragus, sowie auf den bejahrten Belarius macht, könnten wir fast glauben, eine neue Bekanntschaft an ihr zu machen, wiewohl uns der Dichter nicht das mindeste Recht dazu giebt. Denn könnte auch das fürstliche Auftreten Imogen's in allen dazu geeigneten Gelegenheiten unsere Phantasie verleiten, ihre äußere Erscheinung unter der Gestalt einer Beherrscherin des Olymps aufzunehmen, so widerspricht doch die einzige Stelle, welche der Dichter, mit gewohnter Feinheit des Instinctes, zur Versinnlichung derselben eingeflochten hat, dieser Auffassung entschieden. Was Jachimo in ihrer Schlafstube (Act II. Sc. 2) bei ihrem Anblicke ausspricht, ist unzweifelhaft maaßgebend. In dieser wunderschönen Stelle, wo sie nicht als Here oder Juno, sondern als Cytherea bezeichnet wird, liegt der vollständige Ausdruck für die bezaubernde Schönheit ihrer weiblichen Zartheit, und in dieser ist nicht blos jener märchenhafte Eindruck, sondern auch die Schwäche, der ihre körperlichen Kräfte in der Folge der Handlung erliegen, im Voraus erklärt. Das dringende Bedürfniß des Dichters, unser Gemüth und unsere Imagination für Imogen's liebenswürdiges Bild nach allen seinen verschiedenen Seiten zu gewinnen, mag auch zur Erklärung und Vertheidigung der, scheinbar zu breiten, Ausführung dieser Scenen wesentlich dienen. Und kann sich das Gemüth nicht wohl dem reizenden Eindrucke dieses jugendlich frischen und lieblichen Gemäldes verschließen, so sollte billig die nüchterne Kritik jeder Frage über die materielle Wahrscheinlichkeit desselben entsagen. Wie viele Fabeln, Sagen und Märchen, die

unserem Gemüthe nur durch den unbewußten Zauber einer ideellen Wahrheit theuer geworden, müßten wir abweisen oder entbehren, wenn die kritische Frage nach ihrer materiellen Wahrscheinlichkeit allein maaßgebend wäre! Die Lieblichkeit, mit der sich Imogen, unter dem Namen Fidele, aus ihrem Schmerze über den todtgeglaubten Gemahl erhebt und ihre Dienste Lucius anbietet, mag immerhin an ähnliche Frauengestalten Shakspere's in derselben Verkleidung erinnern. Doch bleibt die Erscheinung überall der, von Haus aus angelegten, Individualität getreu. So ist namentlich der feine Tact ihrer Klugheit und Besonnenheit bis in die letzte Erkennungsscene folgerecht durchgeführt. Bei dem Allen glaube ich in dem sorgfältig ausgeführten Bilde einen Unterschied zwischen anderen Characterschilderungen Shakspere's darin zu erkennen, daß unsere Theilnahme und Neigung für Imogen weit mehr dadurch gewonnen wird, was sie erlebt, als dadurch, was sie thut. Auch hierin scheint der Dichter der, durch das Ganze zu verfolgenden Intention, getreu geblieben zu sein, indem er bei Imogen, wie bei den anderen Hauptfiguren, unseren Antheil mehr durch die Macht der Begebenheiten, als die, in Gesinnungen und Handlungen ausgeführten, Characterbilder, zu gewinnen weiß.

Wägen wir zum Schlusse ab, was die Kritik für und wider dieses eigenthümliche Drama anzuführen hat, so kommen wir zu dem Resultate, daß wir zwar dabei beharren müssen, in der Gesammterscheinung desselben ein Musterbild nicht zu verehren. Was an Widersprüchen gegen theoretische Regeln der Dramaturgie oder gegen Gewohnheiten und Bedürfnisse der modernen Bühne, ja selbst an Details, die dem Ganzen entbehrlich scheinen, auffällt, wird durch den magischen Reiz, den die vielseitige und unerschöpfliche Macht eines großen Ingeniums dieser Gesammterscheinung eingehaucht hat, völlig ausgeglichen und aufgewogen. Und dieses mächtige Ingenium

bewahrt, auch bei dem Nachgeben an Bedenken erregende Neigungen und Gewohnheiten der Zeit, seine ausgeprägte Individualität. Wie immer der Reichthum an abenteuerlich-romanhaften Verwickelungen des Stoffes das Auge des Beschauers oder den Geist des Lesers auf den ersten Blick verwirren mag, so offenbart sich dennoch, bei dem tieferen Eingehen in die ganze Schöpfung, dasselbe ernste und beharrliche Streben nach der organisch gegliederten Einheit, wodurch sich Shakspere's dramatische Schöpfungen vor allen denen seiner Zeitgenossen auszeichnen. Alle Fäden der, scheinbar nur lose und willkürlich verbundenen, Handlung vereinigen sich in dem Interesse an Imogen's und Posthumus' Liebe und ihrem Schicksale. Die, in der realen Wirklichkeit ebenso wurzelnden, wie in das Ideell-Märchenhafte hinausgreifende, Fabel ist mit der Sicherheit einer genialen Schöpferkraft ausgeführt. Wir können daher deutlich durchfühlen, daß den Dichter auch hier eine Erscheinung, die in seiner Imagination zum Erlebniß geworden, zur Erschaffung dieses dramatischen Gemäldes unwiderstehlich gedrängt hat. Auch der Vorwurf, der im Allgemeinen auf der Zwittergattung des Schauspiels ruht, verschwindet vor dem tiefsinnig ethischen Gehalt des Ganzen. Hier sehen wir nicht, was gewissermaaßen das Wesen des Schauspiels als characteristisch bezeichnet. Es gilt nicht einer, nach Willkür und im Widerspruche mit der Strenge und Härte der Weltordnung herbeigeführten, Ausgleichung und Versöhnung von Gegensätzen und widersprechenden Empfindungen. Denn wie auch von Anfang herein die Anlage auf eine tragische Verwickelung mag schließen lassen, und was auch in Leonatus Posthumus' Benehmen zur Herbeiführung eines tragischen Ausganges liegen mag, so ist doch die Versöhnung des Schicksals durch das edle Wesen und die Reinheit der Liebe Imogen's in der erschöpfendesten Weise bedingt. Daß wir die Harmonie ihres Gemüthes niemals durch eine

verhängnißvolle Leidenschaft, noch durch die Drangsale ihrer Erlebnisse, bis zur Erregung einer tragischen Empfindung in Mitleid und Furcht gestört sehen, ist eben der Grund unserer ununterbrochenen Theilnahme an ihrer reizenden Erscheinung und die Bedingung, unter welcher auch in dem, durch die Umstände erschütterten, Verhältnisse der anderen Personen eine ausgleichende Versöhnung möglich wird, die uns zur vollständigen Genugthuung und Beruhigung gereicht. So liegt denn in dieser Schöpfung neben Vielem, was von Shakspere, als dem Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts, nicht als mustergültig ausgearbeitet, mindestens eben so viel des Bewunderungs- und Nachahmungswürdigen, was, von einem großen Ingenium, aus tiefsinnig-poetischer Intuition, geschaffen, als Vorbild gelten darf.

II.

Das Wintermärchen.

P. P.

Der Stoff des Drama's „Das Wintermärchen" rechtfertigt vollständig den Titel desselben. Leontes, König von Sicilien, hat seinen alten Jugendfreund, Polixenes, König von Böhmen, monatelang mit zuvorkommender Höflichkeit als Gast bewirthet, als dieser endlich zur Abfahrt rüstet. Die dringenden Bitten des Wirthes, den Aufenthalt zu verlängern, sind fruchtlos, bis Hermione, des Leontes Gemahlin, auf dessen Verlangen ihre liebenswürdige Ueberredungskunst geltend macht und dem Gast die Einwilligung zum längeren Verweilen abgewinnt. Leontes glaubt aus dem warmen Zureden seiner Gemahlin auf ein gegenseitiges, leidenschaftliches Liebesverhältniß zwischen Polixenes und der Königin schließen zu dürfen. Von maaßloser Eifersucht ergriffen, sinnt er auf die Ermordung seines Gastes. Er gedenkt dafür einen seiner treuesten Diener, Camillo, zu gewinnen. Doch dieser, vor dem Verbrechen des Königsmordes zurückschreckend, verräth an Polixenes die ihm drohende Gefahr und, anstatt ihm nach dem Verlangen seines Herrn, den Giftbecher zu reichen, entflieht er mit ihm auf heimliche Weise nach Böhmen. Leontes meint darin eine Bestätigung seines Argwohns zu finden.

Er läßt seine Gemahlin, die sich schwanger und der Entbindung nahe fühlt, mit unerbittlicher Härte in den Kerker werfen. Nach seinem Wahne kann die Leibesfrucht Hermione's nur Polixenes zum Erzeuger haben. Die Königin wird im Gefängniß von einer Tochter entbunden, und ihre treueste Dienerin, Paulina, glaubt den König zu besänftigen, indem sie das neugeborene Kind zu seinen Füßen niederlegt. Dieß Beginnen hat den entgegengesetzten Erfolg. Leontes hält nicht blos Paulina, sondern auch ihren Gatten, Antigonus, für Mitschuldige an dem eingebildeten Treubruche Hermione's. In der Raserei dieser Leidenschaft gilt ihm das neugeborene Kind für einen Bastard und er legt deshalb Antigonus, wie zur Strafe seiner Mitschuld, die Verpflichtung auf, dasselbe umzubringen oder hülflos auszusetzen. Indessen hatte er eine Gesandtschaft an das Orakel Apollo's zu Delphi geschickt, um von diesem die Bestätigung seines Verdachtes und die Rechtfertigung seines Verfahrens zu erlangen. Die Gesandtschaft kehrt zurück. Behufs der Veröffentlichung des Orakelspruches wird, in der Form eines königlichen Gerichtshofes, eine Versammlung gehalten, vor welcher auch Hermione zu erscheinen hat. Doch der Orakelspruch lautet: „Hermione ist keusch; Polixenes tadellos; Camillo ein treuer Unterthan; Leontes ein eifersüchtiger Tyrann; sein unschuldiges Kind ehelich erzeugt; und der König soll ohne Erben leben, wenn das, was verloren ist, nicht gefunden wird." Der König tobt gegen die Unwahrhaftigkeit des Orakels; da bricht die Trauerbotschaft ein, daß sein erstgeborener Sohn, ein liebenswerther Knabe von acht bis zehn Jahren, dem er mit der innigsten Zärtlichkeit ergeben war, aus Gram über die Beschuldigung der Mutter gestorben sei. Hermione fällt bei dieser Nachricht bewußtlos nieder. Wiewohl Leontes noch auf ihre Wiederherstellung hofft, ergreift ihn doch jetzt schon die Reue über seine wahnsinnige Uebereilung. Als nun aber Paulina die Nachricht

bringt, die Königin, die in ihr Gemach gebracht worden, sei verschieden, da ergreift ihn trostlose Verzweiflung. Während dieser Vorfälle hatte Antigonus die eidlich übernommene Verpflichtung erfüllt. Mit dem Kinde zur See gegangen, war er, so erzählt die Fabel, an der Küste von Böhmen gelandet. Während er im Begriffe ist, das hülflose Wesen, in einen köstlichen Mantel gehüllt, und nebst einer reichen Summe Goldes, auszusetzen, ergreift ein Sturm das Schiff, auf das er zurückzukehren gedachte, und begräbt es mit der gesammten Mannschaft in den Wellen. Zugleich überfällt ihn ein hungriger Bär und reißt ihn in Stücken. Das ausgesetzte Kind wird von einem alten Schäfer und seinem Sohne aufgenommen und in Sicherheit gebracht.

So weit reicht die Handlung bis zum Schlusse des III. Actes. Zur Einleitung der beiden letzten Acte tritt die Zeit als Chorus auf, und trägt uns über einen Zwischenraum von sechszehn Jahren hinweg. Während dessen ist Camillo in Böhmen bei dem König Polixenes geblieben, doch, von der tiefen Schwermuth seines vorigen Herrn unterrichtet, sehnt er sich nach seinem Vaterlande zurück. Das ausgesetzte Kind des Leontes ist von dem alten Schäfer wie dessen Tochter erzogen worden und, unter dem Namen Perdita, zu einer ausnehmend schönen Jungfrau erblüht. Florizel, der einzige Sohn des Königs Polixenes, ist ihr begegnet und hat eine leidenschaftliche Liebe zu ihr gefaßt. Auf dem ländlichen Feste einer Schafschur erscheint er als Schäfer verkleidet und Perdita als Königin des Festes geschmückt. Unter den vielen Gästen haben sich auch der König und Camillo, durch Verkleidung unkenntlich gemacht, eingefunden, um den Prinzen zu belauschen. Perdita gewinnt durch ihren unwiderstehlichen Liebreiz in Gestalt und Wesen Aller Herzen; auch die bejahrten Männer, Polixenes und Camillo, sind von ihrer Anmuth bezaubert. Doch als der Prinz, noch immer unter der

Maske eines Schäfers, förmlich um die Hand Perdita's wirbt, tritt der Vater zornig dazwischen und droht, seinen Sohn zu verstoßen, sowie den Schäfer mit seiner vermeintlichen Tochter hart zu bestrafen, wenn der gegenseitige Umgang ferner fortgesetzt werde. Der König entfernt sich, doch Camillo bleibt zurück. Er ist Zeuge der Verzweiflung Perdita's und der leidenschaftlichen Liebesschwüre Florizel's, der Alles für den Besitz seiner Geliebten aufzuopfern bereit ist. Diese Stimmung benutzend, rathet er dem Prinzen, mit Perdita an den Hof des Königs Leontes von Sicilien zu fliehen. Ein ausgerüstetes Schiff liegt dazu bereit; während sich die Liebenden heimlich dorthin begeben, gedenkt er, den König davon zu benachrichtigen, um ihn zur Verfolgung zu bewegen und auf diese Weise mit ihm sein Vaterland wieder zu erreichen. Ein abgefeimter Gauner, Namens Autolikus, den wir schon beim Beginne des Actes als verschmitzten und burlesken Dieb, dann bei der Schafschur als Hausirer, Minstrel- und Balladenkrämer, kennen gelernt haben, ist Zeuge dieser Vorgänge gewesen, vertauscht, auf des Prinzen Wunsch, die Kleider mit ihm, und überlegt nun, wie er aus diesem Handel am besten seinen Vortheil ziehen könne. So trifft er mit dem alten Schäfer und dessen Sohn zusammen. Diese haben unterdessen die Wahrzeichen wieder hervorgesucht, welche Antigonus bei dem ausgesetzten Kinde zurückgelassen hatte, und gedenken damit dem König den Beweis zu geben, daß Perdita nicht das Kind ihres geringen Hauses, sondern wahrscheinlich von edler Geburt sei. Autolikus täuscht Beide, indem er sich für einen Hofmann ausgiebt und sie, unter dem Vorgeben, sie zum König zu führen, auf das Schiff Florizel's bringt. Unter solchen Umständen kommt der Prinz mit Perdita, dem Gauner Autolikus, dem alten Schäfer und dessen Sohn nach beschwerlicher Fahrt in Sicilien an. Kaum hat der, in tiefe Schwermuth versenkte, König Leontes aus der Ankunft Florizel's die

tröstliche Hoffnung geschöpft, mit seinem alten Freunde Polixenes wieder versöhnt zu werden, so wird auch die plötzliche Ankunft dieses und Camillo's mit der Aufforderung, den Prinzen gefangen zu nehmen, gemeldet. Doch der aufs Aeußerste geschürzte Knoten löst sich schnell. Durch den kostbaren Mantel, in den Antigonus vor sechszehn Jahren das Kind gehüllt hatte, und durch andere untrügliche Wahrzeichen weist sich Perdita als die, für verloren gehaltene, Tochter des Leontes aus. Das Orakel ist erfüllt, indem Florizel zum Gemahl der wiedergefundenen Prinzessin angenommen und zum Erben von Sicilien erklärt wird. Den versöhnten alten Freunden bleibt nur noch die kummervolle Erinnerung an den Tod Hermione's übrig. Da tritt denn Paulina mit der Einladung auf, ihr Haus zu besuchen, wo sie das, von einem berühmten Künstler angefertigte, Standbild der verstorbenen Königin bewahre. Alles ist von der täuschenden Aehnlichkeit dieses Bildes tief ergriffen und innig gerührt. Nur das Leben fehlt noch der hinreißenden Erscheinung. Auch dieser Wunsch wird erfüllt. Das vermeintliche Standbild schreitet von dem Fußgestelle herab, um den Gemahl zu umarmen und die Tochter zu segnen. So erklärt es sich denn, daß Paulina mit ausdauernder Treue die für todt gehaltene Hermione in ihrem Hause verborgen gehalten habe, um sie zur geeigneten Zeit mit ihrem Gemahle wieder zusammenzuführen.

Es ist bekannt, daß der Stoff dieses wunderbaren Märchens aus der Erzählung R. Greene's „Dorastus and Faunia" entlehnt ist. Einzelne Details in den Redewendungen lassen zwar vermuthen, Shakspere habe das Original bei der Abfassung seines Drama's noch vor Augen gehabt. Dagegen wird es durch einige Abweichungen fast wahrscheinlicher, daß es in seiner Erinnerung gelebt und er nach dieser gedichtet habe. Ich rechne dahin nicht die selbständigen Erfindungen seiner Imagination, durch welche das Ganze einen befriedigen-

deren Schluß erhält. Denn nach Greene stirbt die, der Untreue angeklagte, Königin wirklich, und nach der Rückkehr ihrer Tochter in das Vaterland endet ihr Gemahl in Verzweiflung. Auch die Veränderung aller Namen entspricht zu sehr Shakspere's Gewohnheit bei der Benutzung von Erzählungen, als daß man deshalb auf die Bearbeitung dieses Stoffes nach der Erinnerung rathen dürfte. Allein die Verwechselung des Schauplatzes, auf dem die Verwickelung beginnt und endet, mit demjenigen, auf welchem die Königstochter ausgesetzt und erzogen wird, hat nicht den mindesten Einfluß auf den Verlauf der Handlung. Man kann leicht glauben, dieses unerhebliche Detail sei dem Dichter entfallen, nachdem er das Original lange Zeit vor seiner Dichtung gelesen und den Stoff im Gedächtniß behalten habe. Daß einzelne Redewendungen Greene's Vortrag entsprechen sollen, wie von Malone und Anderen angemerkt wird, steht einer solchen Vermuthung nicht entgegen, weil sich solche stylistische Details oft länger im Gedächtniß erhalten, als stoffliche Einzelheiten.

Die Erzählung von R. Greene soll, nach einer Anmerkung von Farmer, schon 1588 gedruckt worden sein. Shakspere würde sie also in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in London haben lesen können. Wenn auch spätere Drucke davon noch mögen erschienen sein, so wird immer die Abfassung des gegenwärtigen Drama's fast zwanzig Jahre später als die Zeit fallen, in welcher der Roman Dorastus and Faunia für eine Novität gelten konnte. Mindestens hat die Vermuthung Malone's und Anderer, nach welcher dieses Drama um 1611 geschrieben sein soll, die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Styl und Versification entsprechen dieser Annahme vollständig. Ist es ferner gegründet, daß einige spöttische Anspielungen auf Stücke von ähnlichem Inhalte in Ben Jonson's Bartholomew Fair auf dieses Drama gehen, so gewinnt die Annahme noch mehr an Glaubhaftigkeit. Denn jedenfalls

kann um 1614, wo Ben Jonson's Comödie erschien, unter obigen Umständen nur an ein Drama gedacht werden, das, als etwas Neues, noch frisch im Gedächtniß des Publikums lebte.

Ich lege auf die Vermuthung, daß Shakspere den Stoff der Erzählung von Greene nach der Erinnerung bearbeitet habe, deshalb einigen Werth, weil, meines Erachtens, die Conception desselben den Stempel einer frisch jugendlichen Anschauung trägt. Vielleicht steht mit dem Eindrucke dieser Eigenheit auch die Vermuthung Einiger in Verbindung, daß nämlich das Stück weit früher entstanden sei. Hat doch das Abenteuerliche der ganzen Verwickelung oft genug den Kritikern zum Anstoß gereicht. Ich weiß nicht, ob es geradezu ausgesprochen worden, doch würde es mich nicht überraschen, wenn der Eine oder der Andere den Stoff für ein läppisches Kinder- und Ammenmärchen anspräche. Daran ließe sich denn leicht die Frage knüpfen, ob es Shakspere, als gereifter Mann, für vereinbar mit der Würde der Bühne habe halten können, einen so kindischen Stoff auf ihr darzustellen. Auch hat man sich in der That auf die bekannten Vorwürfe Philipp Sidney's in seiner Defence of Poesie gegen die Abnormitäten in dramatischen Schöpfungen berufen, um die schreienden Unwahrscheinlichkeiten, Anachronismen und Verstöße gegen die Einheit von Zeit und Ort in diesem Stücke zu rügen.

Im Gegensatze damit kann ich mir vorstellen, Shakspere habe, eben in Folge seiner Reife, die Laune gehabt, sich, unbekümmert um die ernsten und strengen Lehren der Kritik, in jugendlichen Erinnerungen zu vertiefen, und deshalb diesen Stoff, der sein Gemüth noch in der ersten Frische dichterischer Begeisterung ergriffen hatte, mit Vorliebe gewählt. Daß er sich über die Unwahrscheinlichkeiten desselben, sowie über die

fast maaßlose Freiheit nicht täuschte, deren er sich in Bezug auf Zeit und Ort bediente, geht aus Vielem hervor. Man hat gemeint, der Titel des Stückes sei aus den Worten des kleinen Mamilius (Act II. Sc. 1) „A sad tale 's best for winter" zu erklären, als ob es bei dem märchenhaften Stoffe einer solchen, nicht einmal genügend motivirten, Erklärung bedürfte. Im Zusammenhange mit dem Ganzen stehen allerdings diese wenigen Worte in so fern, als sie uns in die Denkungsweise eines Kindes versetzen. Dagegen scheinen mir einige Aeußerungen der Edelleute, welche sich in der elften Scene des V. Actes über die Auflösung der Verwickelung unterhalten, weit bedeutender, um zu beweisen, wie sehr sich der Dichter der romanhaften Abenteuerlichkeit seines Stoffes bewußt war. Die betreffenden Personen gestehen sich gegenseitig, daß kaum ein Balladensänger fähig sein würde, die eben erlebten Wunder zu schildern, und daß die, für wahr zu achtenden, Neuigkeiten, gleich einer alten Sage, gegen ihre Glaubhaftigkeit stritten. Von der größten Wichtigkeit für den Standpunkt, den die Kritik gegenüber dieser Schöpfung einnehmen soll, sind die Reden der, im Beginne des IV. Actes als Chorus auftretenden, Zeit. Der Dichter bekennt sich ausdrücklich zu Abnormitäten, mit welchen er einen starken Anspruch an die Nachsicht seines Publikums macht. Er erinnert aber auch an die Berechtigung der Zeit, alte Gewohnheiten, die von ihr selbst geschaffen, oder, nachdem sie schon selbst zu vorgerückten Jahren gekommen, entstanden seien, wieder aufzuheben und durch neue zu ersetzen. Dieser Passus könnte fast zur allgemeinen Apologie für Vieles gelten, worin Shakspere, nach unseren Anschauungen und Bedürfnissen, gefehlt oder geirrt zu haben scheint. Zugleich kann er der Gegenwart zur Vertheidigung der Berechtigung der Meinung dienen, in seinen Dramen nicht eine unbedingte Mustergültigkeit für unsere Zeit anzuerkennen, sondern vielmehr Regeln und Ge-

wohnheiten aufrecht zu erhalten, welche mit den seinigen im Widerspruche stehen.

Doch indem der Dichter hier die größte Freiheit und Selbständigkeit in Anspruch nimmt, legt er auch die größten Kräfte seines Ingeniums an, um das fast Unglaubliche als glaublich zu vergegenwärtigen. Meines Erachtens giebt es wenige Dramen, bei deren Ausführung er mit volleren Händen aus dem reichen Schatze seiner künstlerischen Fähigkeiten, seiner tiefen Empfindungen, ausgedehnten Lebenserfahrungen und seiner humoristischen Heiterkeit geschöpft hätte. In der sinnreichen und der Situation angemessenen Gestaltung der Sprache, in der Mannichfaltigkeit der Redewendungen und der Ausdrucksweise wird dieses Drama kaum von einem anderen übertroffen werden. Wie wir schon bei den Tragödien Lear, Macbeth und Othello bemerken konnten, so sind auch hier die, über das Maaß des Gewöhnlichen und Alltäglichen hinausgreifenden, Situationen und Empfindungen mit einer auffallenden Absonderlichkeit der Sprache, launenhaften Wendungen, abgebrochenen Reden und Uebersprüngen von einem Gedanken auf den anderen, bezeichnet. Dabei finden sich gerade in diesem Stücke mehr, als in anderen, Worte und Redensarten, die entweder nur als Provinzialismen, oder als Eigenthümlichkeiten der ältesten Vorgänger Shakspere's, wie Chaucer, Gower und Anderer, zu rechtfertigen und zu erklären sind. Hat hier nicht blos der Zufall gewaltet, so kann man glauben, der poetische Instinct habe den Dichter vermocht, durch dieses Mittel die Färbung des Alterthümlichen seines Stoffes noch mehr hervorzuheben. Noch bestimmter liegt das Bedürfniß des Dichters vor, durch Sprache und Ausdrucksweise die, der Situation angemessene, Stimmung, auch bei dem Beschauer, zu erwecken; die auffallende Verschiedenheit dieser Aeußerlichkeit nach dem Maaße der einzelnen Begebenheiten kann dazu bestimmt sein. Von Anfang herein

herrscht in den Reden aller Personen der Ton überspannter Empfindungen. Die gegenseitigen Betheuerungen von zuvorkommender Höflichkeit auf der einen und unbegrenzter Dankbarkeit auf der anderen Seite, welche in der ersten Scene Camillo und Archidamus unter einander austauschen, tragen schon diesen Character. In den Reden des Leontes ist diese Ueberspannung wohl am stärksten, doch haben auch Polixenes und Hermione durch ungewöhnliche Formen und Ausdrücke ihren Antheil daran. So scheint es denn auch berechtigt, daß dieser Ton bis zu der Katastrophe des III. Actes sich zur höchsten Leidenschaftlichkeit steigert. Mit dem IV. Acte beginnt dagegen eine neue Handlung. Wir treten daher auch durch das Benehmen und die Reden der handelnden Personen in eine neue Atmosphäre. Es ist von besonderer Eigenthümlichkeit, wie uns die Nichtsnutzigkeit des durchtriebenen Gauners Autolikus nur wenig verletzend berührt, und uns dagegen seine Lieder — trotz ihrer, von älteren Kritikern gerügten, Sinnlosigkeit — sofort in eine anmuthige idyllische Empfindung einführen. Zu dem reizenden Ton der ländlichen Unbefangenheit, der in den Scenen der Schafschur herrscht, konnte nicht leicht ein angemesseneres Vorspiel gegeben werden. Wenn auch durch das plötzliche Einschreiten des zürnenden Vaters in das Schäferspiel eine harte Dissonanz einfällt, so klingt doch der Ton desselben noch nach in den Betheuerungen und Beweisen von der Leidenschaft des Prinzen, die keine Rücksicht für zu bindend, kein Hinderniß für zu schwer erachtet, um von ihrer Befriedigung abzusehen. Eine, als schöne Schäferin verkappte oder verzauberte, Prinzessin, ein leidenschaftlich liebender Prinz, der den Zauber löst und sie ihrem rechtmäßigen Stande zurückgiebt: — Was kann ein willkommnerer Stoff sein für einen Schäferroman? Wenn die Kritik an einer solchen Verwickelung, die in anderen Märchen hundert Mal ähnlich erzählt worden, Anstoß nimmt, so kann ich davon den Grund, min-

bestens zum Theil, nur in der Vermischung des Realen mit dem Phantastisch-Ideellen sehen. Diese Eigenthümlichkeit geht eben durch alle Schöpfungen Shakspere's durch. In ihr liegt, so zu sagen, der Kern seiner Individualität und der Zauber, der uns am meisten umstrickt, wenn wir uns seiner Anschauungsweise rückhaltlos hingeben, zugleich aber auch die Veranlassung des Anstoßes und Tadels für diejenigen, die den unzerstörbaren und tiefsinnig-geheimnißvollen Zusammenhang der wahrhaft poetischen Welt des Ideellen mit der Realität des positiven Lebens nicht fassen oder anschauen können und wollen.

Es mag sein, daß eine Kritik, die, von diesem verneinenden Standpunkt ausgehend, erwarten konnte, den Uebergang aus dieser romantischen Situation zu der, in das reelle Leben zurückkehrenden, Auflösung durch eine lebhaftere Handlung mehr motivirt zu sehen. Die Hauptmomente, in denen die vielfach verschlungenen Fäden der verwickelten Begebenheit entwirrt werden, die Bestätigung von Perdita's Herkunft, ihre Rückkehr in die liebenden Vaterarme, die wiederhergestellte Freundschaft zwischen Leontes und Polixenes und die Versöhnung des letzteren mit der Liebesleidenschaft seines Sohnes, das Alles erfahren wir nur durch den Bericht der Edelleute. Sollte nicht vielleicht die Darstellung der Affecte, um deren Erregung es hier zu thun ist, in einer lebendigen Handlung diesen Berichten vorzuziehen gewesen sein? Auch die scurrilen Zugaben in den Reden zwischen dem alten Schäfer, seinem Sohne und Autolikus könnten vielleicht entbehrlich scheinen. Man kann noch weiter gehen, indem man die plötzliche Versetzung der Handlung von Böhmen nach Sicilien für zu gewaltsam hält. Solchen Bedenken gegenüber erinnere ich mich der, bei dem zuletzt betrachteten Stücke, aufgeworfenen Frage, ob die Schlußscene in Cymbeline, da wir in derselben im Grunde nichts Neues erfahren, nicht zu breit ausgeführt

sei? In derselben Gefahr befand sich der Dichter auch hier. Ich meine daher, wir sollten ihm dankbar dafür sein, diesen Ausweg gewählt zu haben. Daß er an unsere Phantasie einen ausgedehnten Anspruch macht, wer wollte das leugnen? Ist das aber nicht bei jedem Märchen der Fall; oder ist es nicht vielmehr die wesentliche Bedingung, unter welcher überhaupt ein Märchen bestehen kann, daß wir demselben mit unserer Imagination nachhelfen, und daß der materielle Zweifel in dem entgegenkommenden Glauben unwillkürlich untergeht? Und wenn nun der Dichter bei der dramatischen Ausführung dieses Märchens auf unser Eingehen in die jugendliche Regung seines Gemüthes, aus der dieses Drama vielleicht entstanden ist, vertrauensvoll gerechnet hätte, warum sollten wir ihm nicht willig folgen?

Ich glaube, diese Frage ist vorzugsweise an ihrem Platze bei der letzten Scene. Wie durch und durch märchenhaft ist doch diese Fiction des Dichters, zu der ihm seine Quelle nicht den mindesten Anhalt gegeben hat! Müssen wir doch mit williger Phantasie von den Bedenken absehen, wie es möglich gewesen sei, daß die treue Paulina ihre Herrin sechszehn Jahre hindurch in ihrem Hause verborgen gehalten, daß die zärtliche Hermione während dieses langen Zeitraumes sich zu dem frommen Betruge hergegeben habe, und daß die Umgebungen, bei der Entschleierung des Bildes, nicht sofort das Leben desselben erkennen. Doch wo finden wir Neigung und Muße zu diesen nüchternen Fragen bei dem Zauber, der über diese Scene in der Lebenswärme der innig-wahren Empfindungen von rührender Reue, Liebe und Treue ausgegossen ist? Und in wie viel Märchen des Mittelalters, wo das Gemüth noch die alleinige Herrschaft zu führen gewohnt und dem kritisch-richtenden Verstande kaum eine Stimme vergönnt war, sind nicht ähnliche Unwahrscheinlichkeiten unserem Glauben zugeführt? Doch wer würde es wagen dürfen, in unserer

Zeit, deren Gewohnheiten und Anschauungsweise von dieser Welt einer märchenhaft träumenden Stimmung weit abliegen, Shakspere auf diesem Gebiete zu folgen? Auch hier ist es einschlagend, was am Eingange des IV. Actes die Zeit als Chorus spricht.

Ob Shakspere sich des großen Aufwandes von poetischer Künstlerschaft bei der Dichtung dieses Drama's bewußt gewesen, weiß ich nicht und mag ich nicht zu ergründen suchen. Aber die Erscheinung dieser poetisch künstlerischen Ausführung ist unleugbar. War sie mehr die Folge einer Gewohnheit, die dem Dichter, auf dem Wege der treuen und gewissenhaften Verfolgung seiner poetischen Laufbahn, fast zur anderen Natur geworden, als das Resultat einer bedeutsamen Absicht und Anstrengung, dann dient sie um so mehr zum erschöpfenden Beweise für die Entstehung des Drama's in der spätesten Periode des Dichters. Die Vermuthung eines höheren Alters fällt daher in Nichts zusammen, wenn gleich einzelne innere und äußere Momente dafür angeführt worden sind. Dasselbe gilt von der Supposition des Dr. Grey, nach welcher die Erzählung R. Greene's nach dem Drama, und nicht dieses nach der Erzählung bearbeitet sein soll; denn dann müßte, wie schon oben vorübergehend angedeutet worden, die Dichtung in die erste Zeit von Shakspere's Laufbahn versetzt werden.

Vertiefen wir uns ganz in die künstlerische Ausführung dieser Dichtung, so müssen wir freilich jede Entschuldigung des Dichters, wegen der Verstöße gegen das Costüme der Zeit und gegen Geographie, für müßig halten. Daß Böhmen zu einem Küstenlande gemacht wird, ist Manchem schon als ungeheuerlich erschienen. Auf den armen Shakspere hat wohl der eine und der andere Gelehrte wegen dessen Unwissenheit mitleidig herabgeblickt. Er hätte sich freilich zu diesem groben geographischen Schnitzer von seinem Gewährsmann, der zwar ein, auf hohen Schulen gebildeter, Scholar war, nicht sollen

verleiten lassen. Denn Greene macht ja schon in seiner Erzählung Böhmen zu einem Küstenlande. Vielleicht hätte Shakspere besser gethan, wie Farmer gern hat lesen wollen, Bithynia zu schreiben; und wer sich an dieser Incorrectheit ärgert, mag zu seiner Beruhigung jenen Namen mit diesem vertauschen. Nur wird das Gedicht durch diese Aenderung weder besser noch weniger werthvoll, wenn wir Antigonus an der Küste von Böhmen landen sehen. Auch das Orakel Apollo's zu Delphi will nicht mit dieser Begebenheit genau zusammen passen. Gewiß lag es nicht auf einer Insel, wie aus dem Texte zu schließen ist. Ferner war Giulio Romano, der hier, als der Meister der vorgeblichen Statue Hermione's, mit dem Orakel von Delphi in eine Zeit versetzt wird, kein Bildhauer. Wehe und dreimal wehe, wie klein wird der unwissende Shakspere durch diese Verstöße, und wie erhaben über ihm erscheinen die gelehrten Commentatoren, indem sie dieselben tadelnd rügen. Und doch muß der schlecht unterrichtete Dichter, nach den Nachweisen derselben Ausleger, entweder Ovid und Lucian, oder gar Homer — natürlich nur in der Uebersetzung — gelesen haben, da er seinem Autolikus, gleich der classischen Figur desselben Namens, die Abstammung von Mercur, als dem Schutzgott der Gauner und Beutelschneider, zuschreibt.

Der Sinn und Zweck dieser Wehklagen ist nur der, daran zu erinnern, wie so oft bei der Kritik über Shakspere vergessen wird, daß er zwar das ächte Kind seiner Zeit ist, doch ungeachtet der Aeußerlichkeiten und Nebendinge, die dieser als unweigerlicher Tribut zur Last fallen, in seiner poetischen Größe nicht seine Gegenwart allein, sondern auch die Mehrheit einer späteren Nachkommenschaft weit überragt. Diejenigen unter den älteren Commentatoren, welche aus anderen gleichzeitigen Dramen ähnliche Abnormitäten nachweisen, haben daher vollkommen Recht, sie als Gewohnheit darzustellen, von

der weder Dichter noch Zuschauer damaliger Zeit sich befreien konnten oder wollten. Einer späteren Zeit war es zwar vorbehalten, das Poetischgroße und Nachahmungswerthe an Shakspere's Dramen genauer ins Auge zu fassen. Aber es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß die menschliche Schwäche, sich von den Anschauungen der eigenen Zeit beherrschen zu lassen, oder auch den Maaßstab der Schätzung in Einzelheiten mehr, als in dem Wesen der Dichtung zu suchen, die Kritik noch immer häufig irre leitet. So sollte auch hier bei dem Urtheile über dieses Drama weit weniger auf die Absonderlichkeiten der märchenhaften Fabel, als auf die tiefsinnige Wahrheit der Handlung, geachtet werden.

Daß ein Mann in der überspannten Liebe zu seiner Gattin plötzlich von der Eifersucht verblendet wird, diese der Untreue und einen alten Jugendfreund des treulosesten Mißbrauchs der Gastfreundschaft anklagt, ist eine Erscheinung, wie sie im Leben häufig vorkommt. Was Leontes im Rausche der blinden Leidenschaft beschließt, beginnt und an seinem, wie der Seinigen, Glück und Leben verschuldet, davon finden wir im allgemeinen Verkehr der Welt unzählige Beispiele. Und soll der tiefe Schaden geheilt, das Zerwürfniß versöhnt werden, so sind dazu im allgemeinen Leben oft fast eben so romanhafte und fast unglaubliche Verwickelungen, wie in dieser märchenhaften Dichtung, erforderlich. Von diesem Standpunkte betrachtet, ist sie also, gleich allen anderen großen Schöpfungen Shakspere's, ein Bruchstück aus der allgemeinen Geschichte der Menschheit. Trotz allen geographischen, historischen und ästhetischen Incorrectheiten ist sie im Ganzen und in der individuellen Motivirung wahr, treu und mustergültig für alle Zeiten, in denen dramatische Dichtung noch werth geschätzt wird.

Die eigentliche Natur der blinden Eifersucht ist kaum irgendwo treuer nach dem Leben gezeichnet und erschöpfender

geschildert worden, als an Leontes. Man hat bemerken wollen, der Ausbruch dieser Leidenschaft sei nicht genügend motivirt. Doch daß sie, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, in das Verhältniß des Königs zu seiner Gemahlin und seinem Jugendfreunde einfällt, entspricht eben am meisten ihrer Natur. Shakspere selbst hat uns in Othello einen Anhalt gegeben, um die Erscheinung dieser Leidenschaft, in ihrem Wesen als das Attribut des individuellen Characters, mit ihrem Auftreten in der Gestalt einer, sich allmälig herausbildenden, Gesinnung vergleichen zu können. Treuherzig edel, bis zum Wahnglauben an fabelhafte Wunder leichtgläubig, und dabei von einem abenteuerlich gespannten Ehrgefühl erfüllt, wird Othello das Opfer eines gewaltsam tragischen Umsturzes seines ursprünglichen Characters. Leontes dagegen unterliegt, wenn wir so sagen dürfen, einem Temperamentsfehler, einer unruhigen Reizbarkeit und überspannten Empfindlichkeit des Gemüthes. Aus allen seinen Reden geht von vornherein der Mangel an Ruhe und innerer Harmonie hervor, die wir bei Othello's erstem Auftreten vermuthen können, wenn gleich die Gefahren sich ahnen lassen, von welchen sie bedroht wird. Leontes' eigenes Naturell treibt mit ihm ein böses Spiel, indem ihn die Unruhe desselben verleitet, seine Gemahlin zu dringenderen Bitten gegen Polixenes aufzufordern. Er bedarf nicht, wie Othello, der Einflüsterungen Jago's, noch des leidenschaftlich-willkürlichen Mißverständnisses äußerer Umstände, die diesen, bei einiger Besonnenheit, über seinen Irrthum leicht hätten belehren können. Das Gift, das bei Othello von außen hineingetragen wird, hat bei Leontes den heimathlichen Herd in dem eigenen Inneren. Ein geringer Theil der, dem König von außen zugehenden, Einflüsse und Abmahnungen, der Anblick seines Sohnes, der Widerspruch seiner Umgebungen, die Reinheit und Würde, mit der Hermione seine Beschuldigungen aufnimmt, hätte Othello retten können. In dem ursprüng-

lichen Wesen dieses würden sich Anknüpfungspunkte gefunden haben, um den Wahn der Eifersucht zu bekämpfen. Doch weil in Leontes' Character nichts vorhanden ist, worauf sie beschwichtigend und versöhnend hätten wirken können, tragen sie nur Oel ins Feuer. Indem sie sein eifersüchtiges Auge, wie durch ein fehlerhaft geschliffenes Glas, aufnimmt, verhärten sie ihn mehr und mehr in der launenhaften Verblendung, Wahrheit für Lüge, Treue für Betrug und engelreine Unschuld für bedachte Arglist zu halten. Man darf zuversichtlich fragen, ob die ausgeprägte Leidenschaft der grillenhaften Eifersucht jemals in der Welt anders, als hier, aufgetreten sei, ohne eine bündige Widerlegung befürchten zu dürfen. Stellt sie sich dann aber stets als eine, an Wahnsinn grenzende, Geisteszerrüttung dar, so ist auch der plötzliche Umschlag dieser Ueberspannung in das Gegentheil der Natur gemäß. Wenn einige Kritiker bei der plötzlichen Sinnesänderung Leontes' (Act III. Scene 2) die erschöpfende Motivirung vermissen, so mögen sie wohl hier, wie an manchen anderen Stellen, die, der dramatischen Poesie und der Bühne gezogenen, Grenzen für einen Moment aus den Augen verloren haben. Der Beruf, die Begebenheiten im Fluge einer rasch vorwärts schreitenden Handlung darzustellen, verbietet das Auslegen der inneren und äußeren Ursachen und Wirkungen in der behaglichen Breite, wie sie dem epischen Dichter gestattet und Verpflichtung ist. Indem wir an die dramatische Dichtungsweise jene Forderung stellen, verzichten wir unbewußterweise auf diese. Ja in dem Gefühle jenes Bedürfnisses werden wir sogar verletzt, wenn das Drama in die ausgeführte Motivirung der epischen Breite verfällt; und es gehört zu den Fortschritten, welche Shakspere in der beharrlichen Verfolgung seines Zieles macht, daß er sich in seinen reiferen Dichtungen von den, seinen Jugendwerken häufig vorgeworfenen, epischen Ausschreitungen immer mehr frei macht. Gerade

hier sollte man daher nicht die Frage erheben, ob Shakspere ein gerechter Vorwurf treffen dürfe, weil er die Uebergänge der Stimmungen, Handlungen und Begebenheiten, von denen es uns oft gegönnt ist, in der Realität des gemeinen Lebens die allmälige Vorbereitung und Entwickelung zu verfolgen, mit hinreißender Schnelligkeit zu überspringen scheint. Denn in der That beruht der Eindruck dieses Zweifels nur auf dem Schein. Die Spannung, in welcher sich, wie schon bemerkt worden, von vornherein alle Gemüther befinden, ist von wesentlichem Belang für das Verständniß des Zusammenhanges. Die übereilte Flucht des Polixenes mit Camillo, ebenfalls ein Werk der gespannten Stimmung Beider, war freilich bei der Ueberreiztheit des Leontes von der gefährlichsten Wirkung, da sie seinem willkürlich gefaßten Verdachte eine Handhabe gab. In der Ausführung ist auch nichts versäumt, um uns zu versinnlichen, daß die Mißtöne der überspannten Seelensaiten zu den schrillesten Dissonanzen übergehen mußten. Ob das befragte Orakel noch eine Heilung bringen könne, ist zwar zweifelhaft, aber daß Leontes selbst — nicht, wie Greene's Erzählung sagt, Hermione — sich auf dasselbe beruft, beweist, wie unsicher und mißtrauisch er über die Berechtigung seines Verdachtes ist. In dieser krankhaften Verstimmung, die kaum noch der Steigerung fähig ist, bedarf es denn, wie wir leicht fühlen können, nur eines Anstoßes, um die verwirrte Disharmonie des überspannten Instrumentes in eine andere Tonart hinüberzuführen. Und dieser Anstoß tritt in der bedeutsamsten Weise ein. Das Orakel straft Leontes der Lüge, der Sohn verzehrt sich im Kummer über seine Mutter, und diese unterliegt dem Schmerz des herben Verlustes. Können wir uns wundern, wenn mit diesen Schlägen der gewaltsamste Umsturz in Leontes' Gemüth eintritt, mit anderen Worten, wenn die eine entzündliche Krankheit in eine andere umsetzt? Beide stehen ja auf demselben Boden. Denn die Eifersucht ist

ja, ihrem inneren Wesen nach, nur die Folge einer überspannten Liebesleidenschaft. Sie beruht nur auf der übertriebenen Furcht, das Theuerste zu verlieren, auf einer überreizten Begierde zum Zweifel an sich selbst, wie an dem Gegenstande, für dessen Verlust der Eifersüchtige zittert. Wie natürlich ist es also, daß Leontes bei dem wirklichen Eintreten des gefürchteten Verlustes, durch den gewaltsamen Eingriff des Schicksals, sich selbst in verzweifelnder Reue verliert.

Doch liegt allerdings in der ausgezeichneten Erscheinung Hermione's hinreichende Veranlassung, um die Eifersucht Leontes' bei ihrer Grundlosigkeit fast für unglaublich zu halten. In der Dichtung ist Alles geschehen, um die Gestalt Hermione's mit zauberhaftem Reiz zu umgeben. In ihren ersten Reden klingt eine liebenswürdige Schalkheit mit dem Ausdrucke des feinsten Seelenvermögens zusammen. Wenn gleich auch hier, aus den eigenthümlichen Redewendungen und Worten, auf eine hohe Spannung des Gefühls zu rathen ist, so erscheint Hermione doch unter dem Lichte innerer Harmonie und Ruhe. Ihre Vertheidigung (Act III. Scene 2) ist eins der schönsten Stücke von Shakspere's Dichtungen. Die Würde der Königin, der Stolz der Unschuld und die Klarheit eines hellen Verstandes sind meisterhaft ausgedrückt. Um uns für diese glänzende Erscheinung noch mehr zu gewinnen, sind die Gefühle der Liebe, Anhänglichkeit und des festen Vertrauens auf ihre Unschuld allen ihren Umgebungen, außer Leontes, tief eingeprägt. Die Frage scheint daher berechtigt, wie war es möglich, daß Leontes gegen eine so reine und unantastbare Frau von Eifersucht erfaßt werden konnte? Aber die Antwort liegt auch in dem thatsächlichen Umstande nahe, daß die Eifersucht, gleichwie sie ihrem Wesen nach von märchenhaften Einbildungen erzeugt und genährt wird, an sich selbst einen märchenhaften Character hat, sowie sie denn von der poetischen Phantasie oft genug unter dem Bilde eines fabelhaften Un-

geheuers dargestellt worden. Hier fallen die Differenzpunkte zwischen Othello und Leontes am meisten auf. Die völlige Verschiedenheit Hermione's von Desdemona ist von höchster Bedeutung, um den Gegensatz des Verlaufes dieser Begebenheit mit dem in Othello für berechtigt zu halten. Desdemona wird durch ihre verhängnißvolle Unschuld, durch die völlige Naivetät, mit der sie Welt und Menschen betrachtet, nicht schuldvoll, aber doch nicht unverschuldet, in den tragischen Untergang hineingerissen. Hermione dagegen übersieht mit der Klarheit einer weiblich reinen Seele die Verhältnisse und Menschen. Was jener abgeht, um sich unter den Drangsalen des Schicksals im Gleichgewicht zu erhalten und den Weg zur Versöhnung zu suchen, steht Hermione in reichem Maaße zu Gebote. So ist denn der versöhnende Ausgang, der in Othello nach innerer und äußerer Nothwendigkeit unmöglich, bei diesem Drama schon in der Anlage vorgesehen. Doch wie die Verwickelung auf dem Boden einer fast märchenhaft unglaublichen Verstimmung beginnt, so konnte auch die Lösung derselben nur auf dem Wege des Märchenhaften ausgeführt werden.

Fast könnte man mit dem Dichter hadern, daß er uns die süßen Eindrücke, welche uns von Hermione's Erscheinung in den ersten Scenen zugehen, zu sparsam zugemessen habe. Und doch liegt darin die Spur des tiefsinnigsten poetischen Instincts. Hermione's Liebenswürdigkeit springt in diesen Scenen genug in die Augen, um es glaublich zu machen, Polixenes könne durch diesen Leibreiz bezaubert werden, sowie er denn auch den einschmeichelnden Bitten nachgiebt. Doch warum spricht sie nach der Aufklärung des frommen Betrugs in der Schlußscene so wenig? Für ihren Gemahl hat sie nur eine stumme Umarmung, und die einzigen Worte, die wir hören, sind nur an ihre wiedergefundene Tochter gerichtet. Ich will nicht sagen, der Dichter habe sich gescheut, das

Unaussprechliche in Worte zu fassen. Denn was darf für ihn, der für das Unglaubliche oft den Ausdruck gefunden, unmöglich scheinen? Doch ich denke dabei an die Bescheidenheit der Natur, die mit der Fülle ihrer Reize uns nie so weit sättigt, daß uns kein Wunsch nach ausgedehnteren Genüssen mehr übrig bliebe. In diesem Falle kommt noch etwas dazu.

Sowie, nach einer schon gemachten Bemerkung, mit dem IV. Acte eine neue Handlung beginnt, so tritt auch, in ungezwungen natürlicher Weise, Perdita an die Stelle Hermione's. Diese neue Hauptfigur ergänzt mit ihrem Liebreiz gewissermaaßen die Erscheinung ihrer Mutter. Dieselbe Reinheit und Seelenanmuth, dieselbe hingebende Liebe bei einer gleichen Feinheit von Gemüth und Verstand. Der Gedanke, daß Perdita auch Leontes für den Verlust Hermione's entschädigen könne, klingt in dem Gedichte selbst auf eine feine Weise an; Perdita bezaubert den alten König so sehr, daß er äußert, er fühle sich fast geneigt, selbst um sie zu werben. Doch wie in Guiderius und Arviragus ist vielleicht die Macht des Blutes und die Stimme der Natur auch bei Perdita auf die Spitze getrieben. Das, unter einfachen Schäfern aufgewachsene, Mädchen kann in ihren Gesprächen, besonders in denen mit Polixenes und Camillo, für allzugebildet gelten. Mehr, als in dem bezaubernden Glanze ihrer Schönheit, scheint dadurch ihre hohe Geburt mit ungenügender Wahrscheinlichkeit zu sehr an den Tag zu treten. Ich weiß nicht, ob irgend ein Kritiker daran schon Anstoß genommen hat. Wäre es aber auch der Fall, so müßten wir uns wohl bescheiden, den Dichter dadurch für vollkommen entschuldigt zu halten, daß er uns, wie der Titel sagt, nur ein Märchen hat geben wollen.

Mit diesem märchenhaften Character, der vom IV. Acte an in der neu beginnenden Handlung erst recht zur Geltung kommt, treten auch alle trüben und kummervollen Eindrücke der vorhergehenden Scenen in den Hintergrund. Die Dich-

tung nimmt mehr den leichteren Ton der Comödie an. Auch in dieser Beziehung vermittelt die neu auftretende Gestalt des Autolikus den Uebergang in angemessener Weise. Wenige komische Figuren Shakspere's sind unter gleichen Umständen mit dieser Fülle eines heiteren Humors ausgestattet. Nirgends findet dieser originelle Schwindler in irgend einem Shakspere'schen Stücke seines Gleichen. Die Behendigkeit, mit welcher er sein spitzbübisches Gewerbe in den verschiedensten Gestalten betreibt, versetzt uns unwillkürlich in eine scherzhafte Stimmung, und wir vergessen darüber, ihm wegen seiner Nichtsnutzigkeit zu zürnen. Ich weiß nicht, ob auch hier die Bemerkung Tieck's in seiner Vorrede zur Uebersetzung des Sturm für einschlagend gelten kann, daß nämlich Shakspere den Humor und das Komische mit dem Wunderbaren zu verbinden liebe, um uns dadurch in die geeignete Stimmung zur Aufnahme desselben unwillkürlich zu versetzen. Gewiß aber werden wir in diesem Falle durch die Neigung, über den humoristischen Gauner und seine durchtriebene Schelmerei, aus Allem Gewinn und Vortheil zu ziehen, von jeder ernsteren Betrachtung über die materielle Möglichkeit der, mit wenigen genialen Strichen ausgeführten, Handlung abgezogen. Auch könnte unter anderen Umständen der Gegensatz der Prosa des Lebens mit dem phantastisch Märchenhaften der Hauptbegebenheiten auffallen. Eine Ironie von eigenthümlichem Humor liegt besonders in dem Umstande, daß der ärgste Schelm unter Allen wider seine Absicht zu der Lösung des enggeschürzten Knotens am meisten beitragen muß, indem er den alten Schäfer und seinen Sohn mit den Wahrzeichen von Perdita's Herkunft betrügerischer Weise auf das Schiff Florizel's bringt.

An diese Betrachtungen kann man leicht die Frage knüpfen, ob in diesem Drama das Ethische mit gleichem Tacte und Erfolg, wie in anderen Stücken Shakspere's, gewahrt sei?

Aus Camillo's Benehmen gegen seinen Herrn, Leontes, auf der einen, und gegen Polixenes auf der anderen Seite, sind schon von Alters her Zweifel entstanden, ob er nicht der Treulosigkeit anzuklagen sei? Daß er nicht mit der erforderlichen Klugheit handelte, indem er die Flucht des Polixenes betrieb und mit ihm seinen Herrn verließ, ist schon angedeutet worden. Doch sollte es schwer sein, den Stein auf ihn zu werfen, weil er nicht das glücklichste Mittel ergriff, um sich einem Verbrechen und seinen Herrn einer schweren Schuld zu entziehen. Wichtiger würde vielleicht der Zweifel an der poetischen Gerechtigkeit auf zwei anderen Punkten sein. Ist es wohl mit dieser vereinbar, so könnte man fragen, daß Leontes, auf dem doch die schwerste, ja eine kaum verzeihliche, Schuld lastet, in sein häusliches Glück wieder vollständig eingesetzt wird? Läge in diesem Ausgange der Begebenheit ein Grund zum Vorwurf, so würde er Shakspere allein treffen, da nach seiner Quelle, wie schon angedeutet worden, Leontes in der Verzweiflung stirbt. In unmittelbarer Verbindung mit dieser Fiction steht das Schicksal Paulina's. Daß sie, die Schuldloseste unter Allen, die in ihrer muthigen Treue jede andere Person überragt, und die aufopferndeste Rolle zur Wiederherstellung des Glückes Anderer spielt, die einzige Verlierende ist, kann leicht für einen Mißton in dem versöhnenden Abschlusse gehalten werden. Der schmerzliche Eindruck davon wird sogar durch ihre rührende Klage über den unwiederbringlichen Verlust ihres Gatten, Antigonus, kurz vor dem Schlusse des Ganzen, ausdrücklich in uns hervorgerufen.

Gegenüber einem kritischen Richter, der die systematischen Regeln der Dramaturgie gegen dieses Drama mit unerbittlicher Strenge geltend machen wollte, würde sich der rückhaltlose Verehrer Shakspere's leicht hülflos fühlen. Sollte es aber nicht gerechtfertigt sein, ihm in Bezug auf diese Abnormitäten eben so, wie auf andere Verstöße gegen Wahr-

scheinlichkeit, Costüme der Zeit und historische wie geographische Correctheit, die Freiheit zu vindiciren, auf welche im Grunde jeder Erfinder oder Erzähler eines Märchens rechnet? Vor dem Richterstuhle einer strengen Moral und selbst einer, über menschliches Wissen und Verstehen erhabenen, Ethik oder auch der poetischen Gerechtigkeit wird manches alte und unvergeßliche Märchen kaum Stand halten. Auch kommt bei dem Beifall, den die meisten derselben uns abgewinnen, darauf wohl am wenigsten an. Wir lieben vielmehr in ihnen ein Bild zu sehen von dem wunderbar geheimnißvollen Einfluß, mit dem eine übermenschliche Hand die Geschicke der irrenden, thörichten und sogar sündhaften Sterblichen, bald mit versöhnender Gnade, bald mit vernichtendem Zorne, leitet. Ist uns auch der Anblick der Bestrafung der, ihre Vergeltung in sich selbst tragenden, Schuld und die Anerkennung des, sich selbst belohnenden, Verdienstes im Allgemeinen unveräußerliches Bedürfniß, so vergessen wir doch, über den Reiz der Verwickelungen, danach zu fragen, ob in der Vergeltung und Belohnung Schuld und Verdienst nach unseren schwachen menschlichen Begriffen scharf genug abgewogen sind. Nur werden wir es nie verzeihen oder mit Beifall begrüßen, wenn die Fäden der Verbindung des Ideellen mit dem Reellen willkürlich zerrissen werden, und an der Stelle eines märchenhaften Lebensbildes uns ein, in dem Raumlosen umirrendes, phantastisch-unfaßliches, Gemälde angeboten wird. So sehen wir unter Anderem, wie Goethe's großes Dichterherz an den alten homerischen Gesängen, vorzugsweise wegen des Reinmenschlichen in dem besungenen Stoffe, einen hohen Genuß fand. Wie ganz anders würde sein und unser Urtheil über diesen poetischen Mythos lauten, wenn wir den strengen Maaßstab der engherzigen Moral oder auch einer erhabenen Ethik daran legen wollten? Und so muß ich denn auch hier auf eine, schon vorhin gemachte, Bemerkung zurückkommen.

Wie hoch ſich auch der Dichter dieſes dramatiſchen Märchens in die Regionen der Phantaſie erhebt, ſo ſteht ſein Gemälde doch, ſeinem inneren geiſtigen Weſen nach, auf dem Boden des realen Lebens. Die Begebenheiten, die, auf die wunderbarſte Weiſe verſchlungen und verbunden, für unwahrſcheinlich gelten können, ſtehen nicht im Widerſpruche mit dem, was in der Welt des Realen möglich iſt. Die handelnden Perſonen ſind nicht dunſthafte Schemen oder Larven, ſondern ſchmiegen ſich in ihrer Erſcheinung unſerer Imagination mit gleicher Willigkeit an, wie lebende Weſen. Man könnte an ihnen, wie an faſt allen Shakſpere'ſchen Geſtalten, daſſelbe rühmen, wodurch ſich die Producte antiker Sculptur vor den meiſten neueren Schöpfungen auszeichnen. Von welcher Seite, unter welchem Lichte wir auch jene betrachten, ſo geht unſerem Auge, durch die Harmonie der Erſcheinung in allen Einzelheiten, immer der Eindruck eines Lebensbildes zu; wogegen ſich bei den modernen Bildwerken häufig der Reiz eines Details anmaaßend und blendend hervordrängt. Wir werden für den Moment zu beifälligem Lobe verführt, aber jeder Verſuch, uns in das Ganze wie in eine Lebenserſcheinung zu vertiefen, wird mit der Dauer der Betrachtung immer mehr unmöglich. In demſelben Verhältniſſe ſteht Shakſpere, ſelbſt zu den beſten, ſeiner ſpäteren Zeitgenoſſen. Mag es auch ſein, daß der erfolgreiche Vorgang der Beſten unter ihnen — denen Beaumont und Fletcher wohl zuzuzählen ſind — ihn dahin geführt habe, gleich ihnen zu ſeinen Dramen verwickeltere romanhafte Stoffe zu wählen; begreiflich iſt es ferner, daß ſchon in derſelben Periode, wo das vorliegende Drama muthmaaßlich entſtanden iſt, der Beifall der Menge ſich auf die Seite der jungaufſproſſenden Talente neigte. Doch unleugbar iſt dennoch die Gediegenheit ſeiner überragenden Größe über dieſen Nebenbuhlern in der Treue und Wahrheit, mit welcher er auch bei dem romanhafteſten Stoffe

uns den Spiegel der Natur vorhält. Denn, wie auch in dem realistischen Leben die Gegensätze von Gut und Böse, von Schuld und Verdienst oft nur nach einer Fügung, deren Grund und Zweck sich unserem Verständnisse verhüllt, ihre versöhnende Auflösung finden, so wirft auch die ungetrübte Spiegelfläche seiner Darstellung ein gleiches Bild von Gegensätzen und Dissonanzen zurück, welche sich in eine befriedigende Harmonie auflösen, und wo, gleichwie in dem Leben der Natur, die Bedingungen einer tiefsinnigen Ethik, wenn auch nicht auf den ersten Blick erkennbar, doch niemals verletzt sind.

III.

Der Sturm.

P. P.

Wenn das jugendliche Gemüth im Begriffe ist, sich zu entfalten, bedarf es keiner außerordentlichen Ueberreiztheit der Phantasie, um sie in die Illusion der unmittelbaren Nähe oder der Wahrnehmung übersinnlicher Erscheinungen momentan zu versetzen. Kommen örtliche, volksthümliche oder poetische Ueberlieferungen dazu, so gewinnt die übersinnliche Welt leicht Form und Gestaltung in persönlichen Wesen von guter oder böser Gesinnung. Das geheimnißvolle Rauschen des Windes in einem einsamen Walde kann unter solchen Umständen den Eindruck machen, als ob darin der Flügelschlag vorüberziehender Geister zu vernehmen wäre; wenn bei einem stillen Sommerabend das flüsternde Rauschen eines Baches oder Stromes das kindliche Ohr vernehmlicher als sonst berührt, kann die Vorstellung von Wassernixen oder Meerweibchen hervorgerufen werden. So wie mir solche Vorstellungen als Erlebnisse Anderer mitgetheilt worden, habe ich es an mir selbst erfahren, daß mich in einer, zwischen Wald und Wiesen abwechselnden, Augegend die Vorstellung des Erlkönigs so lebhaft ergriff, als ob ich ihn in einem Nebelstreifen, wie solche oft

in den Niederungen die Gegenstände geheimnißvoll umschleiern, mit seinen Töchtern leibhaftig erblickte. Kurz, je frischer die Phantasie ist, um so leichter werden ihr Eindrücke und Vorstellungen zugänglich sein, die ihr die Verbindung der sinnlichen mit der übersinnlichen Welt als etwas Selbstverständliches vorgaukeln. Ich sehe darin weder etwas Unnatürliches, noch etwas Krankhaftes. Als solches würde vielmehr die anmaaßende Bestrebung, auf mystischem Wege willkürliche Wunder zu erzeugen, Geister zu citiren, Schätze zu suchen und dergleichen mehr, zu betrachten sein. Und doch wurzelt diese Krankheit, die gerade in der Blüthe der sogenannten Aufklärung, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, am meisten ihren Spuk trieb, mit dem kindlichen Wunderglauben auf demselben natürlichen Boden. Während bei diesem ein unschuldiges Glaubensbedürfniß in seiner ursprünglichen Reinheit die wesentlichste Rolle spielt, nimmt bei jenem Aberwitz gewissermaaßen die Natur ihre berechtigte Rache für die, in hochmüthiger Zweifelsucht, ihr verweigerte Befriedigung.

Ist nun aber das einzelne Individuum immer nur ein Atom des großen Universums, mit gleichen Bedürfnissen und gleichen Lebensbedingungen im Kleinen, so ist es auch natürlich, daß sich in dem seelischen Leben der Völker ähnliche und fast dieselben Erscheinungen darstellen, wie in dem des Einzelnen. So legt uns denn auch die Geschichte aller Nationen unzählige Beispiele von Zuständen ihrer Entwickelung vor, in denen der Verkehr der Sterblichen mit übersinnlichen Wesen für selbstverständlich gilt. Aber wie jene Geisterseherei des vorigen Jahrhunderts, so zu sagen, der Gipfel der Verirrung in die Unnatur ist, so muß es auch Stufen geben, auf welchen dieser höchste Punkt des Aberwitzes nach und nach erreicht wird. Wir können daher sicher sein, daß, wo auf dem Wege der Entwickelung einer Nation der Wunderglaube sich seiner Unschuld schon allgemach entkleidet hat, und aus dem Gebiete

der natürlichen Phantasie heraustritt, um seine Rechtfertigung in willkürlichen Systemen zu suchen, in dem seelischen Volksleben ein Zustand kritischer Gährung eingetreten ist. So dürften wir auch die letzten Lebensjahre des lustigen Altengland, und wenn weiter keine Symptome dafür vorhanden wären, gerade deshalb für ergriffen von einer gewaltig gährenden Bewegung halten, weil der, aus der Vergangenheit, in kindlicher Unschuld überlieferte, Glaube an böse und gute Geister, Teufelsspuk und Hexerei, eine unerreichbare Berechtigung suchte in wissenschaftlichen Forschungen und Systemen. Was darüber zu sagen ist, kann hier, aus Rücksicht für Raum und Zeit, nicht weiter ausgeführt werden. Auch scheint es kaum nöthig, da allen Kennern englischer Geschichte und Literatur die Hauptsachen, sowie namentlich die Bücher von Reg. Scott, von König Jacob I., von Howard, Mason, Burton u. A., sowie die persönlichen Erscheinungen von dem, als Bibliomanen berühmteren, Gelehrten, Dr. Dee, und einem, auch in Deutschland thätigen, Wundermanne, Kelley, wenigstens dem Namen nach, bekannt sind.*) Aber neben diesen Bestrebungen erhielt sich noch lange in England der unschuldige Kinderglaube an die Verbindung der Menschen mit einer, bald freundlichen, bald feindlichen, Geisterwelt, wie er, theils unter örtlichen Ueberlieferungen aus dem Munde und der Anschauungsweise des Volkes, theils unter dem Einflusse der Romantik des Mittelalters, sich ausgebildet hatte. Trotz der Ermahnungen und Lehren Schulgelehrter, zur Gediegenheit der classischen Musterbilder zurückzukehren, fristete dennoch diese romantische Neigung ihr zähes Leben noch bis weit in das 17. Jahrhundert hinein. Schon früher ist bemerkt worden, wie, namentlich unter dem Vortritte Shakspere's, die

*) cf. N. Drake, Shakspere and his time etc. London 1817. 4°. Vol. II. p. 507—527.

Romantik sich die, von der Renaissance ihr gewährten, neuen Mittel zu Nutze machte, um ihren Bedürfnissen zu genügen. Unter dieser Bedeutung steht gewissermaaßen der Sommernachtstraum Shakspere's. Mit welcher Sicherheit er in dieser bezaubernden Dichtung die Saiten der damaligen Gemüthswelt berührt und in ihren Ton eingestimmt hat, geht nicht blos aus dem Beifall, mit dem sie aufgenommen wurde, sondern aus Nachahmungen hervor, zu denen sich selbst der classisch-strenge Ben Jonson in seinen Masken herbeigelassen hat, und die wir in manchen anderen Gedichten und Dramen wiedererkennen.*)

Unerachtet der Verwandtschaft, welche auch der Sturm Shakspere's mit derjenigen Stimmung hat, aus der der Sommernachtstraum hervorgegangen, steht er dennoch auf einem ganz anderen Boden. Wie groß der Zwischenraum ist, welcher die Abfassung jenes von der Geburt dieses trennt, ist zwar nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden. Nicht blos in der Angabe des Jahres, in dem das ältere Gedicht entstanden sein kann, sondern auch in der Bestimmung der Zeit, zu welcher der Sturm gedichtet worden, schwanken die Ansichten der Kritiker. Daß der letzte nicht, wie J. Hunter nachzuweisen versuchte, um 1596 entstanden ist, wonach er mit dem Sommernachtstraum, wenn nicht von demselben, so doch von naheliegendem Alter sein würde, darf wohl für ausgemacht angesehen werden.**) Dagegen ist es nach der Ansicht verschiedener,

*) Das auffallendeste Beispiel der Vermischung romantischer Anschauungen mit Eindrücken und Formen der Renaissance bietet Fletcher's Faithful Sheperdess, ein Drama, das nach Verlauf von beinahe dreißig Jahren dem Sommernachtstraum nachgedichtet worden, aber auch nur in der künstlerisch ausgebildeten Form Bewunderung verdient, wogegen dem, fast ans Alberne grenzenden, Stoff jede tiefsinnige Lebenswahrheit abgeht.

**) Auf Jos. Hunter's Arbeit (zuerst erschienen unter dem Titel: „A Disquisition on the Scene, Origin, Date etc. of Shakspere's

maaßgebender Kritiker noch zweifelhaft, ob er 1604, 1611 oder 1613 entstanden sei. Wiewohl ich nicht wagen kann, mich mit der Gelehrsamkeit und ausgedehnten Kenntniß der englischen Literatur zu messen, welche Dr. K. Elze in dem Aufsatze, „Die Abfassungszeit des Sturmes"*), gewohnter Weise entfaltet, vermögen dennoch seine Auslassungen nicht, mich für die Meinung zu gewinnen, daß dieses Drama im J. 1604 entstanden sei. Genau genommen, stützt sich seine Behauptung nur auf die eine Stelle aus Ben Jonson's Volpone (wahrscheinlich um 1605 geschrieben), wonach alle englischen Schriftsteller (all our English writers), soweit sie italienisch können, nicht nur aus Guarini's Pastor fido, sondern auch aus Montaigne zu stehlen pflegen. Alle anderen Anführungen beschäftigen sich im Grunde nur mit dem Widerspruche gegen früher ausgesprochene Meinungen, oder mit dem Nachweise, daß dieselben allenfalls mit seiner Altersangabe vereinbar seien. Nun ist aber die bekannte Stelle aus dem Sturm, in welcher eine andere aus Florio's Uebersetzung des Montaigne fast wörtlich wiedergegeben wird, kaum als ein Diebstahl (wofür sie Dr. Elze wiederholt anspricht) anzusehen. Mindestens scheint es mir neu, daß man eine solche Anführung, die nur die Absicht hat, die ausgesprochene Meinung zu verspotten, mit diesem vorwurfsvollen Namen belegen könnte.

Tempest 1839", jetzt dem Hauptinhalte nach abgedruckt in: New Illustrations etc. by Jos. Hunter. Vol. I. p. 123 ff.) soll nicht mit Geringschätzung herabgesehen werden. Sie enthält viele geistreiche Bemerkungen, kann aber schon deshalb ihrem eigentlichen Zwecke nicht dienen, weil das Hauptargument auf der irrigen Ansicht beruht, daß unter dem Sturm das von Fr. Meres erwähnte Stück „Love's labours wonne" verstanden werden müsse. Dieser, sich selbst widerlegenden, Meinung zu Liebe sind alle unwiderleglichen Beweise für ein späteres Entstehen des Sturmes entweder ungenügend bestritten, oder ignorirt.

*) Shakspere-Jahrbuch VII. 1872. p. 29 ff.

Weit mehr könnte derselbe passend scheinen, wenn Shakspere, wie Dr. Elze selbst anführt, in Hamlet oder sonstwo sich Aufstellungen des Montaigne, wie aus seinem Kopfe entsprungen, angeeignet hätte. Doch es ist überhaupt zweifelhaft, ob unter dem Ausdrucke „Schriftsteller" (writer) Dramendichter zu verstehen seien. Dem damaligen Sprachgebrauche würde das wenigstens nicht entsprechen. Ueberdieß thut sich der gelehrte Kritiker selbst dadurch Schaden, daß er diejenigen, vor der Hand nicht als Fälschung widerlegten, Nachrichten, wodurch die Aufführung des Tempest am königlichen Hofe im J. 1613 verbürgt wird, mit Stillschweigen übergeht. Wenn auch in Cuningham's Accounts of the Revels die Stellen, welche Shakspere'sche Stücke betreffen, verdächtigt oder als Fälschung nachgewiesen worden*), so sind die handschriftlichen Notizen von Vertue**) und Lord Harrington***) noch nicht entkräftet. Beide stimmen darin überein, daß der Sturm 1613 aufgeführt worden, und die letzte Notiz ist besonders wichtig, weil es kaum glaublich ist, daß man zu Ehren des, gerade anwesenden, Pfalzgrafen am königlichen Hofe ein Stück gewählt habe, das schon seit acht bis neun Jahren auf öffentlichen Bühnen gesehen und bekannt geworden war. Am meisten wird Dr. Elze's Vermuthung abgeschwächt durch die unleugbare Anspielung Ben Jonson's auf den Sturm in Bartholomew-Fair. Wenn auch, wie der gelehrte Kritiker meint, Ben Jonson auf dieses Lustspiel „einen besonderen Zahn" gehabt zu haben scheint, so fällt es doch schwer, ja fast unmöglich, zu glauben, daß sich der überaus sorgfältige Lustspieldichter diesen unzweifelhaften Ausfall auf ein so altes Stück, wie der angeblich 1604 gedichtete Sturm, im J. 1612 oder 1613 erlaubt haben sollte;

*) Joh. Meißner, „Untersuchungen über Shakspere's Sturm p. 26", führt dafür an: Athenaeum 1868. Sem. I. p. 863.

**) Chalmer's Supplem. to the Apologie. p. 439.

***) Joh. Meißner a. a. O. p. 111.

denn dieser Zeit gehört unbestritten die Entstehung des genannten Lustspiels Ben Jonson's an. Wir werden daher wohl bei der, von den meisten sachkundigen Auslegern angenommenen, Ansicht stehen bleiben und dabei beharren müssen, daß der Sturm in dem Zeitraume zwischen 1610 und 1612 entstanden sei.*) Danach würden zwischen dem Termin der Abfassung des Sommernachtstraums und der Geburtszeit des Sturms mindestens 15 bis 16 Jahre liegen, ein Zeitraum, in welchem der, im Sommernachtstraum zum Boden dienende, romantische Wunderglaube und mit ihm Shakspere's Anschauungen bedeutungsvolle Wandelungen erlebt hatten. Was vor so viel Jahren mit der Unbefangenheit des heitersten Scherzes behandelt werden durfte, war zum Gegenstande ernster und tiefsinniger Betrachtungen nach der einen und der anderen Seite hin geworden.

Schon Reg. Scott's Discoverie of Witchcraft von 1584 soll, wie Kenner behaupten, wesentlich auf der Ueberzeugung von dem Widersinne des Glaubens an Hexerei und Teufelsbündnissen beruhen. Doch den ersten Schritt, um der vernunftgemäßen Naturkunde die Bahn zu brechen, that Franc. Bacon, Lord von Verulam. Es ist nur ein neues Zeichen von den schroffen Gegensätzen, welche sich im öffentlichen, geselligen und wissenschaftlichen Leben des damaligen Englands gegenüberstanden, daß in der Zeit, wo die tiefsinnigen Schriften

*) Die unleugbaren Beweise, welche dieses Drama in Sprache und Versification für seine Entstehung in dieser Periode trägt, werden von gründlicheren Philologen, als ich bin, mit mehr Erfolg geltend gemacht werden können. Nur eine Bemerkung erlaube ich mir in dieser Beziehung. Der Dichter hat auf die sprachliche und metrische Ausführung offenbar eine größere Sorgfalt verwendet, als bei manchem anderen Stücke gleichen Alters, namentlich bei Heinrich VIII. Um so auffallender ist es deshalb, daß trotzdem Eigenthümlichkeiten unverkennbar sind — wie häufige weibliche Endungen, Enjambements an nicht immer geeigneter Stelle u. s. w. —, welche unleugbar seiner spätesten Periode angehören.

des, in seinem 43. Jahre stehenden, Naturphilosophen, Franc. Bacon (geb. 1560), schon bekannt und verehrt sein mochten, Jacob's I. Dämonologie erscheinen und Anhänger finden konnte.*) Mit dieser Bemerkung kommen wir zugleich zu der Eigenthümlichkeit, durch welche sich Shakspere, als Dichter und Schriftsteller, nicht vor seinen Zeitgenossen allein, sondern vor den meisten Genossen seines Berufs und seiner Stellung auszeichnet. Ob es eine Gunst des Schicksals war, ihn die Welt zu einer Zeit betreten zu lassen, wo die geistige Gährung der Gemüther, unter allen Beziehungen des Lebens, sich in den heftigsten Widersprüchen und Gegensätzen bewegte; immerhin ist es nur Wenigen gegeben gewesen, diesen Conflict mit durchdringenderem Verstande zu beschauen und mit größerer poetischer Erhabenheit in Lebensbildern zu vergegenwärtigen. Von Allem, was im Leben sich gegenseitig widersprechen kann, würden Beispiele aus seinen Dichtungen anzuführen sein. Besonders eigenthümlich ist ihm aber die Ruhe und Sicherheit, mit welcher er über den Verirrungen des Lebens schwebt, so daß die widersprechendesten Zustände und Erscheinungen, von denen die eine durch die andere aufgehoben zu werden droht, in der innigsten Verbindung von Ursache und Wirkung unter einander vergegenwärtigt sind. So kann man aus den Bedingungen des leidenschaftlichen Hasses zugleich die vernichtende Leidenschaft der Liebe, aus den Zuständen der sittenlosesten Verderbniß den brennenden, wenn auch verhängnißvollen, Trieb nach Herstellung der höchsten Sittenreinheit, aus harmloser Treuherzigkeit und gegenüber bezaubernder Unschuld die Verwirrung zerstörungssüchtiger Eifersucht mit scheinbarer Berechtigung entstehen sehen. Und betrachten wir

*) Für eine Ironie des Schicksals könnte es beinahe gelten, daß fast gleichzeitig mit Fr. Bacon's Auftreten R. Greene den, unter dem Namen Doctor mirabilis bekannten, und für einen Adepten geltenden, Roger Bacon (geb. 1214, gest. 1294) auf die Bühne brachte.

seine Historien mit allen, in ihnen versinnlichten, Gegensätzen, so springt diese Eigenthümlichkeit noch mehr in die Augen. In der Schwäche, Treulosigkeit, Heimtücke, Hinterlist und Selbstsucht auf der einen Seite, scheint die erhöhte Nothwendigkeit von Kraft, Treue, Geradheit und Offenheit, aufopfernde Vaterlandsliebe und Rechtsgefühl auf der anderen Seite bedingt; und wo der Eine aus der Ruchlosigkeit des Anderen die Berechtigung zu gleicher Ruchlosigkeit entnimmt, da erhebt sich aus dem Uebermaaße gehäufter Verbrechen die Vergeltung mit naturwüchsiger Kraft. Betrachtet man dieses Gemälde, mit dem Versuche, sich in die Seele seines Schöpfers zu versetzen, dann möchte man sich der Meinung hingeben, der Dichter habe sich erst an dem großartigen Anblicke von der Vergangenheit seines Vaterlandes recht ersättigen müssen, um den organischen Zusammenhang, der selbst in den gegensätzlichen Zuständen des menschlichen Lebens herrscht, recht innig in seine Anschauung aufzunehmen. Wie dem auch sei, so scheint es unzweifelhaft, daß ihn sein Ingenium angetrieben habe, mit der Anschauung des Universums zu beginnen und in ihm das Verständniß für das Individuelle aufzusuchen. Damit hängt auch, wie ich meine, die Klarheit zusammen, mit welcher sein geistiges Auge den Angelpunkt aller menschlichen Gegensätze aufgefaßt hat. Wir dürfen mit Zuversicht fragen, wo und von wem ist jemals der Gegensatz der menschlichen Freiheit gegen die Macht der Umstände und des Schicksals erschöpfender durchschaut und in vollerer Bedeutung seines wahren Verhältnisses zur Darstellung gebracht worden? Wie leicht scheint es doch seinen Begriff von dem eigentlichen Berufe des Schauspiels aus den bekannten Worten in Hamlet zu erklären; wie vielgestaltig und wie mannichfach ist aber in der Ausführung seiner Dramen die Tugend sowohl, als das Laster, deren wahre Gestalt er uns in seinen Schöpfungen vorhält. Wie ist doch überall an dem Maaße der Verherr-

lichung jener und der Verdammniß dieses abzurechnen, je nachdem die Freiheit des Wollens und des Vollbringens in ihrer vollen Ausdehnung verkürzt wird durch Gemüthsempörungen oder Leidenschaften, welche unter dem Drucke der Umstände eine scheinbare Berechtigung haben. Und doch wüßte ich keinen Fall, wo die Freiheit durch die launenhafte Uebermacht des Schicksals aufgehoben wäre; nirgends ein Verhängniß ohne Schuld, nirgends aber auch eine Schuld, ohne im Verhängniß ihre Erklärung und Milderung zu finden. Diese Betrachtungen können an der Spitze der Besprechung des Sturms nicht unpassend scheinen, wenn man die Frage für angemessen hält, ob die Tragödie Hamlet oder dieses Lustspiel für die tiefsinnigste Schöpfung Shakspere's zu halten sei.

Auch eine Aeußerung meines verehrten Freundes Dr. Ulrici, in seiner vortrefflichen Abhandlung über dieses Drama, gehört hierher.*) Er sagt dort (p. 256): „In der That, die äußersten Enden der Menschheit scheinen (in diesem Drama) in einen Knoten zusammengeknüpft". Also die tiefsinnige Auffassung der Gegensätze des menschlichen Lebens macht den entscheidenden Eindruck der Bewunderung auf die anerkanntesten Freunde und Kenner Shakspere's. Daß das Drama für ein Lustspiel zu gelten hat, thut diesem Eindrucke keinen Schaden.

Was die Herausgeber der Folio bestimmt haben mag, dieses Drama an die Spitze aller Comödien, ja sogar an die Spitze der ganzen Ausgabe zu stellen, muß unentschieden bleiben, da es, wie immer seine Abfassungszeit bestimmt werden mag, sicher nicht den frühesten Dichtungen Shakspere's zugezählt werden kann. Doch tragen wenige der Dramen den Titel einer Comödie mit vollerer Berechtigung. Die Gegen-

*) Dr. Hrm. Ulrici, Shakspere's dramatische Kunst. Leipzig 1868. II. Theil. p. 233 ff.

sätze des Lebens, in äußerer wie innerer Beziehung, sind der Erscheinung nach durchweg, wenn auch nicht überall von der heiteren, so doch von der komischen Seite aufgefaßt. Bei dem Ungemach, von dem ein Schiff mit den königlichen und fürstlichen Passagieren in dem heftigen Sturm betroffen wird, verbannt das Benehmen und die Ausdrucksweise der Personen jede Furcht vor einem tragischen Ausgang, und der Dichter läßt uns nicht lange auf die Versicherung warten, daß es mit dem Untergang des Schiffes in der That nicht ernst gemeint war. So ist es auch der Fall mit allen Mühseligkeiten, Sorgen, Entbehrungen und Bedrängnissen, unter denen die verschiedenen Individualitäten zu leiden haben. Einige derselben stellen sich sogar an sich selbst auf komische Weise dar, wie z. B. das Tragen und Aufschichten von Holzscheiten, das dem königlichen Prinzen Ferdinand von Prospero aufgebürdet wird. Auch die Plagen und Leiden, welche Caliban zur Strafe für seine Faulheit oder seinen Trotz zu ertragen hat, sind von komischer Art. Selbst der, durch die Bosheit seines Bruders der Herrschaft beraubte, Herzog von Mailand, Prospero, der wunderthätige Magus, der mit seiner Zauberkraft die ganze Handlung zu leiten scheint und glaubt, ist, wie wir sehen werden, mit feiner Ironie von einem luftigen Hauch des Komischen umgeben. Sein Schicksal könnte uns tief erschüttern, wenn wir nicht veranlaßt wären, es mit dem leichten Blute, das zum Genuß einer Comödie gehört, zu betrachten, da wir schon den wunderbar günstigen Ausgang vor Augen haben. Wie bei Shakspere oft einzelne Aeußerungen, die nur flüchtig hingeworfen scheinen, von Bedeutung sind, so ist es vielleicht hier der Fall mit dem Worte Miranda's im Beginne der Erzählung Prospero's:

„Lieber Himmel!
Welch böser Streich, daß wir von dannen mußten.
Wie, oder war's zum Glücke?"

Ohne eine Behauptung darüber aufzustellen, noch mehr, ohne eine bewußte Absicht des Dichters anzunehmen, können wir uns durch diese Aeußerung kindlicher Unschuld recht eigentlich in die Stimmung versetzt fühlen, die zur Comödie paßt; denn in ihr lösen sich ja, der Regel nach, die Furcht und Bangigkeit erregenden Begebenheiten in befriedigendes Glück auf. In eben der angemessenen Weise stellen sich auch die Thorheiten der Menschen als Motive der Handlung dar. Bosheit, Abfall von den natürlichsten Forderungen des Blutes, Empörung gegen die mildesten Ansprüche und Gesetze der Natur, sind ja auch als widersinnige Thorheit zu betrachten; und von ihrer urkomischen Seite konnten sie nicht angemessener dargestellt werden, als in der wunderbaren Erscheinung Caliban's. Die scurrilen Scenen der untergeordneten Schiffsgenossen, Stephano und Trinculo, mit diesem komischen Ungeheuer sind im ergötzlichsten Tone der Comödie gehalten. Dabei sind die Elemente des Wunderbaren vollständig dazu angethan, ja von dem feinen Instinct des Dichters vielleicht eigens dazu bestimmt, den Eindruck des Heiter-Komischen, so zu sagen, wie eine wohlthuende Binde, um unser Auge zu legen. Unzweifelhaft hat auch bei der Mehrheit von Shakspere's Zeitgenossen und seinen nächsten Nachfolgern dieser Eindruck vorgeherrscht. Denn einen anderen Zweck, als ihrem Publikum eine heitere Belustigung zu gewähren, konnte unmöglich die Bearbeitung dieses Stückes durch Davenant und Dryden haben, welche schon vor 1670 in Dorset-Garden unter dem Titel „The inchanted Island" aufgeführt wurde und, nach der Herausgabe in diesem Jahre, bis 1690 noch drei neue Abdrücke erlebte. Einzelabdrücke von dem Originale scheinen aber bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht im Bedürfnisse des Publikums gelegen zu haben, mindestens weiß ich keine nachzuweisen. Von dem Standpunkte dieser Anschauungsweise hat auch die Umgestaltung dieser Comödie in

eine Oper, durch Shadwell 1673, und durch Garrick 1756, eine gewisse Berechtigung. Die dem Originale eingeflochtenen Lieder und Musikstücke geben dazu schon von vornherein Veranlassung, so lange man nicht gestimmt oder gewillt ist, den tiefsinnigen Ernst, der in dem Stücke liegt, auf Geist und Gemüth wirken zu lassen. Doch kann auch der überwältigende Eindruck des tiefsinnigen Ernstes von den komischen Wirkungen nicht auf die Dauer verschlungen oder übertäubt werden. Kaum Einer wird sich bei diesen widerstreitenden Empfindungen einer Befangenheit des Gemüthes erwehren können. In ihr entstehen unwillkürlich die Fragen nach der Erklärung der räthselhaften Erscheinung an sich selbst und nach der Quelle der Conception. Der Eifer der Kritiker hat sich daher beiden Fragen seit langen Jahren hingegeben. Liegt doch, wie wir wissen, fast allen Shakspere'schen Dramen, für den eigentlichen Stoff, eine Vorarbeit zu Grunde, welche der Dichter zu seinem dramatischen Zwecke benutzt oder umgestaltet hat. Dieß muß doch auch hier der Fall sein, so meinten schon die ältesten Ausleger fast einstimmig. Aber ihr sonst so eifriger Forscherfleiß fand sich überall getäuscht, wenn gleich hier und da Meinungen auftauchten, die Hoffnung zu gewähren schienen.

Unter den Kritikern der neueren Schule dieses Jahrhunderts gewann die Aussicht auf die Entdeckung der unmittelbaren Quelle Shakspere's eine größere Wahrscheinlichkeit. Von einer Ballade, welche P. Collier*) zuerst bekannt machte, ist später zu sprechen, da ihre Bedeutung erst klarer wird, wenn die Frage über den Zusammenhang des Sturms mit der schönen Sidea von Ayrer erörtert wird. Soweit mir

*) P. Collier, Farther Particulars regarding the life and works of Shakspere, wieder abgedruckt (n. Ulrici) Quarterly Review CXXX. 1840. p. 478 und N. E. S. A. Hamilton, „An Inquiry into the genuineness of the M. S. Corr. of Mr. P. Collier's annot. Shakspere. Folio 1632." London 1860. p. 124.

bekannt ist, war L. Tieck*) der Erste, der im J. 1817 auf die Aehnlichkeit einiger Details in diesem Stücke mit dem Sturm aufmerksam machte. Später ist davon in England wiederholt gesprochen worden, ohne die Sache genauer zu betrachten.**) Am eingehendesten wird die Frage von Albert Cohn***) und Joh. Meißner†) behandelt. Aus den Auslassungen jenes und den von diesem zusammengestellten Parallelstellen ergiebt sich allerdings eine so große Uebereinstimmung in Einzelheiten, ja sogar in Ausdrücken, daß die Vermuthung, ein Autor habe dem anderen nachgeschrieben, eine scheinbare Berechtigung gewinnt. Da Ayrer's Comödie unzweifelhaft die ältere ist, wenn wir auch nach Dr. Elze die Abfassung des Sturms auf 1604 setzen wollten, so könnte nur diesem das Original, und Shakspere nur die Nachschrift zugeschrieben werden. Ueber die Beziehungen Englands zu Deutschland auf dem dramatischen Gebiete, vom letzten Viertel des 16. Jahrhunderts an, sind uns schon vor dem Erscheinen des überaus verdienstvollen Werkes von Albert Cohn zuverlässige Nachrichten zugegangen. Von Bedeutung scheint auch der von Cohn (p. XXIII u. XXV) gegebene urkundliche Nachweis über die Anwesenheit zweier englischer Schauspieler, Namens Thomas Pope und George Bryan, am kurfürstlich sächsischen Hofe; denn Beider Namen befinden sich in dem, der Folio von 1623 vorgedruckten, Verzeichnisse der, zur Shakspere'schen Truppe gehörigen, Schauspieler. Doch verliert die Vermuthung, daß Shakspere durch diese, seine Collegen, die schöne Sidea habe bekannt werden können, deshalb an Wahrscheinlichkeit, weil Beide nach 1587

*) Ludw. Tieck, Altdeutsches Theater. Berlin 1817. Bd. I. p. XXII.

**) cf. P. Collier, The Works of W. Shakspere. London 1844. Vol. I. p. 7.

***) Alb. Cohn, Shakspere in Germany. P. I. p. LXVIII—LXXI; die schöne Sidea abgedruckt P. II. 1 ff.

†) Joh. Meißner a. a. O. p. 1—16. Die Ballade p. 20.

in Deutschland nicht mehr genannt werden, Ayrer's schöne Sidea aber vor 1595 kaum entstanden und aufgeführt worden sein kann. Indessen giebt es von da ab, bis in das 17. Jahrhundert hinein, genug Beispiele von dem Verkehr englischer Schauspieler mit dem Continent.*) Wenn diese verbürgten Nachrichten dem Zwecke genügten, würden wir also mancherlei Anhaltepunkte haben, um uns des Glaubens zu schmeicheln, daß Shakspere ein Stoff aus deutscher Quelle zugegangen sei. Allein trotzdem ist es mir nicht möglich, die Ueberzeugung zu theilen, nach welcher Albert Cohn, sowie Joh. Meißner, Ayrer's schöne Sidea als die stoffliche Quelle von Shakspere's Sturm mit Sicherheit feststellen wollen. Daß englische Stücke Ayrer, Hans Sachs und Anderen zum Anhalt dramatischer Arbeiten gedient haben, ist erwiesen. Das gegentheilige Verhältniß kann aber, bei den damaligen Zuständen der deutschen Bühne und Literatur, nicht wohl daraus gefolgert werden, und bedarf daher eines bündigeren Beweises, als diese eine Erscheinung auch dann gewähren würde, wenn man ähnliche Reminiscenzen aus der schönen Phenicia an Shakspere's „Much ado about nothing" mit zu Hülfe nähme. Unter allen Umständen ist die größere Wahrscheinlichkeit der geringeren vorzuziehen, und jene besteht offenbar in der Annahme einer gemeinschaftlichen Urquelle für Ayrer und Shakspere, so entschieden dieß auch von Albert Cohn zurückgewiesen wird. Dabei ist es nicht unbedingt nöthig, daß Beide aus derselben Version geschöpft haben. Vielmehr bietet uns die schon oben genannte Ballade „The inchanted Island" die Füglichkeit dar, an die Existenz einer, in spanischer, italienischer, oder sonst einer modernen Sprache überlieferten, Erzählung zu glauben, welche sich eben so auf deutschem, wie auf englischem, Boden fort-

*) cf. Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen. Th. I. p. 76 ff. und H. Frhr. v. F., Briefe über Shakspere's Hamlet. Leipzig 1864. p. 156 ff.

gepflanzt, und von denen die eine wie die andere dieselben materiellen Details enthalten haben kann. Nun würde freilich die von Collier mitgetheilte Ballade völlig werthlos werden, wenn die Behauptung Joh. Meißner's unumstößlich feststände, daß sie für ein modernes Falsificat zu halten sei.*) Ich kann jedoch die unbedingte Berechtigung dieser Behauptung aus Hamilton's Bericht**) über die Unächtheit anderer, von P. Collier producirter, Documente nicht herauslesen. Wenn auch dieser Kenner alter Handschriften nach Einsicht des, in Halliwell's Folio befindlichen, Facsimile's ausspricht, daß die Schrift nicht mit dem ihr zugeschriebenen Alter übereinstimme, und hinzufügt, der innere Character der Verse vermindere nicht die Zweifel gegen die Authenticität der Ballade, so ist danach noch lange nicht das ganze Gedicht als eine moderne Falsification erwiesen. Wäre es auf eine solche, zur Erwerbung des Ruhms, eine Quelle für den Sturm entdeckt zu haben, von Haus aus abgesehen gewesen, so würde der Inhalt des Gedichtes wahrscheinlich dem des Drama's näher gebracht worden sein. Das ist eben in auffallender Weise nicht der Fall; vielmehr erweckt der ganze Vortrag, mit sammt den Abweichungen von dem Drama, die Vermuthung, daß der, keinenfalls ungeschickte, Dichter nicht, wie Collier in seinem Briefe an J. Hunter annimmt, dieses gekannt, sondern daß er nach einer anderen Ueberlieferung gearbeitet habe. Wäre dieß glaublich, dann würde um so mehr die Voraussetzung berechtigt scheinen, daß es eine alte Version der, dem Drama zu Grunde liegenden, Fabel gegeben und diese, in welcher Gestalt es auch sei, Ayrer wie Shakspere vorgelegen habe.***) Auch hiernach bleibt daher nichts übrig, als diese Frage nach der

*) Joh. Meißner a. a. O. p. 24.

**) Hamilton l. c. p. 103.

***) cf. Dr. H. Ulrici, Shakspere's dramatische Kunst. Leipzig 1868. Th. II. p. 233 n.

eigentlichen Quelle zu Shakspere's Sturm, gleich vielen anderen, für ein unlösbares Räthsel zu halten.

Während die Hoffnungen in dieser Hinsicht überall getäuscht blieben, hat man in dem Nachweise von Schriften, Begebenheiten und poetischen Mustern, welche dem Dichter mittelbar zur Veranlassung und Anlehnung gedient haben könnten, eine um so größere Befriedigung gesucht. Das Erlebniß eines denkwürdigen Sturms von bedeutungsvollen Folgen, so meinte man, müsse der Darstellung eines solchen Ereignisses in der ersten Scene — wobei man überdieß noch die Correctheit der Ausdrücke nach seemännischen Regeln und Erfahrungen nachwies*) — sicherlich zu Grunde gelegen haben. Am glaublichsten machte es Malone, daß der Dichter dabei an die Erlebnisse von Sir G. Sommers, bei einer Expedition nach der neuen Colonie Virginia, gedacht haben möge. Im J. 1609 war dieser und Sir Thom. Gates mit einer Flotte nach dieser Colonie abgefahren. Ein ungewöhnlich heftiger Sturm hatte das Admiralschiff „Sea-Adventure" auf der Höhe der Ostküste Nordamerika's von der Flotte getrennt. Fast völlig verzweifelnd, war die Mannschaft wunderbar gerettet worden, indem sich das Schiff zwischen zwei Felsen an einer der Bermudasinseln fest gefahren hatte. Diese Insel, schon seit lange dem Namen nach bekannt, aber verschrieen als unbewohnt und unter der Herrschaft böser Geister stehend — man nannte sie nur The Isle of the Devils — hatte den Geretteten in unerwarteter Weise, nächst dem möglichst behaglichen Aufenthalte in einem milden Clima, nicht allein reichlichen Lebensunterhalt, sondern auch die Mittel geboten, ein oder zwei Fahrzeuge neu zu erbauen. Mit diesen hatten sie, zur Ueberraschung ihrer Genossen, Virginia erreichen können. Denn Monate lang waren

*) How. Staunton, The Works of Shakspere. Vol. III. p. 506, nach Lord Mulgrave. cf. Delius' Vorbemerkungen zum Sturm in seiner Shakspere-Ausgabe.

diese vom Untergang des Schiffes mit sammt der Mannschaft überzeugt gewesen, und hatten auch die Gemüther der vielen angesehenen und reichen Theilnehmer an dem Colonisationsunternehmen für Virginia, durch die Nachricht von diesem Mißgeschicke, mit Bestürzung erfüllt. So veranlaßte denn im J. 1610 die Kunde von der Errettung Sir G. Sommers' und seiner Gefährten in den weitesten Kreisen eine freudige Aufregung. Neben amtlichen Berichten, welche von den Commissaren des großen nationalen Unternehmens zur Aufklärung und Beruhigung der lebhaft theilnehmenden Bevölkerung veröffentlicht wurden, erschienen auch Beschreibungen aus der Feder von Privaten. Diesen fehlte es nicht an abenteuerlichen Ausschmückungen. Malone nennt unter anderen ein Buch, das im October 1610 von Sylv. Jourdan unter dem Titel „A Discovery of the Bermudas, the Isle of Devils" herausgegeben wurde: ein Titel, der in doppelter Hinsicht incorrect war; denn die Inselgruppe der Bermudas war schon weit früher entdeckt, und daß sie nicht unter der Herrschaft böser Geister stand, war eben durch die Begebenheiten, von denen Jourdan selbst berichtete, erwiesen. Doch diese literarische Erscheinung bildet allerdings eine bequeme Brücke zur Beantwortung der Frage, wie Shakspere der Gedanke zu der wunderbaren Conception der Scenen aus der, damals den Gemüthern ohnedieß vertrauten, Zauber- und Geisterwelt auf einer unbekannten Insel habe kommen können. Nimmt man dazu ferner die Umstände, daß Lord Southampton, der von Vielen anerkannte Gönner und Freund Shakspere's, einer der eifrigsten und einflußreichsten Theilnehmer an der Virginiaunternehmung gewesen sein soll, und daß William Strachey, einer der Betheiligten an Sir George Sommers' denkwürdigen Erlebnissen, der übrigens als Bewohner des Viertels Blackfriars Shakspere persönlich bekannt sein mochte, wahrscheinlich der Verfasser der, von den Commissaren der Virginiacompagnie

veröffentlichten, Berichte war, so erscheint die Verbindung der Conception des Sturms mit diesen Begebenheiten noch annehmlicher.

Auch für die höchst auffallende Erfindung der abnormen Erscheinung Caliban's fand man Anhaltepunkte. Daß der Name nur als die Paraphrase des Wortes Canibal zu betrachten sei, liegt auf der Hand und war schon von Farmer ausgesprochen worden. Von Canibalen konnte man damals allerdings oft genug sprechen hören. Auch waren schon vorlängst einige Exemplare todter und lebendiger Indianer von Entdeckungsreisenden nach England übergeführt und für Geld gezeigt worden, Grund genug zum Verständniß einiger auf solche Vorkommnisse bezüglichen Aeußerungen Stephano's und Trinculo's. Andere Märchen von mißgestalteten Menschen, denen der Kopf zwischen den Schultern und auf diesen die Augen saßen, sollen von W. Raleigh in dem Berichte seiner Entdeckungsreise nach Guiana erzählt worden sein. Gonzalo in diesem und Othello in dem Stücke gleiches Namens sprechen also von bekannten Sachen, indem sie derselben gedenken. Vielleicht aber gab es nach damaliger Meinung auf dem Erdball Geschöpfe, die für das vollständige Urbild Caliban's gelten konnten. In dem Berichte über Magellan's Reise nach den südlichen Polargegenden, wovon, nach Malone's Zeugniß, Robert Eden einen Auszug hatte drucken lassen, sollen an der äußersten Südspitze Amerika's Menschen gesehen worden sein, die, wenigstens nach ihrem rohen Wesen und nach den thierischen Tönen ihrer Stimme, diesem Zwecke dienen konnten. Man wollte sogar von einem Teufel, Namens Setebos, wissen, den sie gleich Caliban angerufen haben. Das war jedoch den gelehrten Kritikern noch nicht genug. Auch die Uebersetzungen Holland's von Plinius und Ammianus Marcellinus können, ihrer Meinung nach, Shakspere zu der Erfindung Caliban's verholfen haben. Denn jener redet von einer wilden Völker-

schaft „Choromandae“, der, wie Shakspere's Ungeheuer, die Natur eine articulirte Sprache versagt habe, und dieser erzählt von den Hunnen, daß sie die Kinder von Hexen seien, mit denen sich Teufel begattet hatten.

Auch für andere Namen und poetische Schilderungen in diesem Drama fand man Vorbilder in gleichzeitiger und älterer Literatur. Warum sollte Shakspere die Namen Prospero und Stephano nicht aus Ben Jonson's Lustspiel „Every man in his humour“ gelernt haben? Spielte er doch in diesem Stücke selbst mit, wie man wissen will. Aehnlicher Weise fand er vielleicht eine Anlehnung an R. Greene's King Alphonsus; und den Namen Ariel entnahm er der Bibel.*) Auch soll man durch Shakspere's Behandlung des Seesturms an eine ähnliche Beschreibung in Ariosto's rasenden Roland erinnert werden. Ebenso will man Reminiscenzen an Spencer's Fairy Queen (Buch VI. Cto. IV. St. 11) erkennen. Um nichts zu übersehen, wird endlich auch bei der einen Stelle auf Ovid's Metamorphosen, und einer anderen auf Virgil's Aeneide, als auf Anhaltepunkte Shakspere's, hingewiesen.**)

---

*) Der Name Ariel kommt allerdings drei Mal im alten Testament vor: Esra VIII, 16, wo ihn ein Israelit zu Ende der babylonischen Gefangenschaft führt, in Ezech. LXIII, 15. 16 bedeutet er einen Brandopferaltar im zweiten Tempel zu Jerusalem, Jesaias XXIX, 1. 2. 7, wo die Stadt Jerusalem damit gemeint scheint. Nur im Zusammenhange dieser letzten Stelle kommt eine Aufforderung an Ariel vor, die der Prospero's ähnlich ist.

**) Zur Vermeidung der Einzelnoten habe ich es unterlassen, die Belegstellen überall anzuziehen. Die Hauptquellen sind: Shakspere Works Ed. Var. 1821. Vol. XV. Prelimin. Rem. p. 2—17 und Malone's Account of the Incidents etc. p. 385—434, sowie Joh. Meißner's Untersuchungen über Shakspere's Sturm. Dessau 1872, als überaus fleißige und gewissenhafte Compilation aller in dieses Thema einschlagenden Notizen, eine sehr anerkennungswerthe Schrift.

Man darf leicht fragen, ob die Resultate dieser mühsamen Studien für das geistige und poetische Verständniß nicht von nur zweifelhaftem Werthe sind? Auf keinen Fall dürfen sie uns zu der Vermuthung bewußter Absichten, Tendenzen oder eines, sonst unpoetischen, Gebahrens seines Genius verleiten. Und das würde doch der Fall sein, wenn man sie nur als Mittel ansehen wollte, um zu erkennen, „wie unser Dichter arbeitete, wie er sich mühselig die Stoffe, welche er brauchte, aus seiner Bibliothek zusammensuchte". Fest auf der Meinung beharrend, daß seine Dichtungen durchweg aus Erscheinungen hervorgegangen sind, welche ihm gleichsam zum Erlebniß geworden und ihn dadurch zu ihrer poetischen Vergegenwärtigung nöthigten, kann ich auch an die Entstehung dieses wunderbaren Gedichtes nur auf diesem Wege glauben. Hüten wir uns also vor dem Wahne, auf Grund der Zusammenstellung seiner Quellen „einen interessanten Blick in die Werkstatt des Dichters gethan zu haben". Das Geheimniß derselben kann uns nicht eröffnet werden, so lange als wir, untergeordnete Geister, uns nicht zu der Höhe erheben können, auf welcher, wie bei ihm, die hochpoetische Intuition mit der tiefsinnigsten Reflexion in Eins zusammenfällt. Eins aber können wir wohl aus dieser Zusammenstellung lernen, und deshalb ist sie nicht werthlos, noch der Fleiß der daran Betheiligten undankbar gering zu schätzen. Wir nehmen darin von Neuem wahr, wie innig Shakspere mit Allem, was seine Zeit in materieller und geistiger Hinsicht bewegte, vertraut und verbunden war. Es ist nicht genug, wenn wir ihn das ächte, treue und liebevolle Kind seiner Zeit nennen. Ich möchte lieber sagen: gleichwie das, was sein Vaterland in der Vergangenheit gewesen und in seiner Gegenwart noch war, einen integrirenden Theil seines geistigen Lebens bildete, so darf er wieder für ein, zu dem Ganzen seiner Zeit unentbehrliches und nothwendiges, Glied gelten. Mit anderen Worten, er ist der

Mikrokosmus alles geistigen Lebens im Denken und Empfinden, in dem seine Zeit sich bewegte, wovon wir aber nur die materiell-prosaische Schale kennen würden, wenn er nicht gelebt und gedichtet hätte. Und das gilt vor allem Anderen vom Sturm, sobald man ihn nicht blos als ein Machwerk des Sterblichen, William Shakspere, ansieht, sondern in ihm das Erzeugniß einer Kraft erkennt, die über seinem menschlichen Wollen stand. Was er von allen den Erscheinungen und Erlebnissen, die von den fleißigen Forschern abgereicht und nachgewiesen sind, in sich hat aufnehmen und dramatisch hat verwerthen wollen, ist von untergeordneter Bedeutung gegenüber der Wahrnehmung, wie er uns das Alles versinnlicht hat. Die großen und welthistorischen Seeunternehmungen, zu denen auch die Colonisation von Virginien in damaliger Zeit gehörte, waren allerdings schon seit mehr als einem Menschenalter einer der wichtigsten Momente der englischen Nationalgeschichte. Daß Shakspere's Ingenium mit ihnen, wie mit allen historischen Lebensströmungen seiner Zeit, Vergangenheit und Gegenwart, zusammenleben mußte, daran habe ich eben in der, unter anderen Umständen müßigen, geschichtlichen Einleitung des ersten Bandes erinnern wollen. Was aber von der tiefsinnig-poetischen Bedeutung derselben zu offenbaren stand, das war freilich die ausschließliche Provinz seiner erhabenen Vocation. Und das wunderbare Zusammenbrennen seiner poetischen Intuition mit der erschöpfendesten — immerhin unbewußten — Reflexion war freilich die alleinige Bedingung, unter welcher ihm hier, wie in allen anderen Fällen seines Schaffens, die materielle Wirklichkeit mit der, in ihr eingeschlossenen, ideellen Erhabenheit in einen Strom zusammenfließen konnte. Ohne von beabsichtigter Symbolik reden zu wollen, können wir in der märchenhaften Verwickelung dieser Begebenheiten und in den auftretenden Individuen Spiegelbilder des realen Lebens wiedererkennen.

Hoffnungen und Befürchtungen, Gefahren und Erfolge, Bestrebungen von gediegenem Werthe und irrthümlicher Art, die mit den transatlantischen Unternehmungen verbunden waren, können durch dieses Drama in die Erinnerung zurückgerufen werden. Ohne ein tiefes poetisches Bedürfniß ist der utopischen Träume eines staatlichen Lebens ohne alle Bedingungen von Cultur und Gesittung sicher nicht gedacht. Die, aus Montaigne angezogene, Stelle kann ihre tiefsinnige Bedeutung haben, in Bezug auf ähnliche Hirngespinnste von älterer Herkunft. Unter allen Umständen ist sie ein Wink mehr für des Dichters umfassende und realistische Anschauungen. Vielleicht liegt der größte Tiefsinn der Ironie des Spottes über sie mehr in den versinnlichten Erscheinungen, als in den Worten der Erwiderung gegen Gonzalo's humoristische Aufstellung. Denn es leuchtet ein, was aus einem solchen Staatsorganismus werden würde, wenn rohe Geschöpfe, wie Caliban, ihrem thierischen Treiben ungebändigt folgen, oder wenn leichtsinniges Gesindel, wie Stephano und Trinculo, nach ihren trivialen Gesinnungen willkürlich schalten könnten, und endlich, wenn boshafte und ruchlose Gewissenlosigkeit, wie die Antonio's, in Gesetz und Ordnung keine Schranke finden. Glaublich und fast unzweifelhaft ist es ferner, daß die abnorm scheinende Ungeheuerlichkeit Caliban's, schon seinem Namen nach, in den Berichten über die ursprüngliche und dämonische Rohheit transatlantischer Wilden ihr Original gefunden hat. Dann dürfte Prospero als der Repräsentant europäischer Cultur und Weisheit, seine Gewalt über das bestialische Ungeheuer als eine Probe der Civilisationsbestrebungen der neuen Ansiedler angesehen werden.

So, und vielleicht in noch ausgedehnterer Weise, könnten wir unter dem Einflusse dieses Gedichtes phantasiren und träumen; wir könnten aus dem wunderbaren Bilde nutzbare Lehren tiefsinniger Weisheit, gleichsam mit dem Destillirkolben,

des grübelnden Geistes, herausziehen. Doch würden wir in dem Versuche, den Intentionen des Dichters bis auf den Grund zu kommen, kaum die Grenzen ahnender Vermuthungen überschreiten. Ob es aber auch nicht in dem Bedürfnisse des poetisch schaffenden Geistes gelegen habe, den tiefsten Grund und Boden seiner Empfindungen, Gedanken und Anschauungen zu umschleiern, oder ob er nicht, was am wahrscheinlichsten ist, ohne Vorbedacht und Absicht, mit seinem Flügelschlage an Regionen höchster Weisheit streifend, göttliche Funken aus ihnen hervorgerufen hat? Das sind Fragen, vor denen unsere Kritik verstummen muß. Nur eins scheint erlaubt. Wie sinnig und künstlerisch er den, im Ganzen einfachen, Stoff in das märchenhafte Gewand gehüllt hat, das kann kaum ohne einen maaßgebenden Grund veranlaßt worden sein. Welcher es sein mag, kann vor der Hand dahin gestellt bleiben. Genug ist es auch hier zu bewundern, wie groß die Innigkeit und Uebereinstimmung ist, mit welcher, auch in dieser Beziehung, sein poetisches Leben mit seiner Zeit zu einer Einheit zusammenfließt. Was aber auch in dieser Hinsicht zu beobachten sein mag, so sollte nie die Frage ernsthaft aufgeworfen werden, ob er an die materielle Möglichkeit solcher Erscheinungen geglaubt habe. Schon nach den, in allen seinen Dramen niedergelegten, Anschauungen von dem Verhältnisse der menschlichen Freiheit zu dem Schicksal, kann uns darüber kein Zweifel beigehen, daß sein Geist über einen solchen Irrglauben erhaben war. Betrachten wir aber nur mit einigermaaßen klarem Geistesauge, wie er die Anschauungen von der, in das menschliche Leben eingreifenden, Geisterwelt nicht blos in anmuthig spielender Weise, wie hier und im Sommernachtstraum, sondern auch zum Hervorrufen der ernstesten und furchtbarsten Eindrücke gebraucht, so muß sich diese Ueberzeugung um so mehr befestigen. Wie immer auch seine unmeßbare Kunst in Hamlet, Julius Cäsar und besonders in

Macbeth unsere Phantasie so beherrscht, daß sie das Lebensbild der auftretenden Geistererscheinungen und Hexen ohne Widerstreben in sich aufnimmt, so liegt es doch auf der Hand, daß nicht in ihnen, sondern im Inneren der tragischen Gestalten das eigentliche Motiv ihrer Handlungsweise und ihres tragischen Schicksals wurzelt. Ich möchte sogar in dieser unbegrenzten Kunstfertigkeit einen Grund mehr finden, um von der Erhabenheit Shakspere's über den, damals weitverbreiteten, Volkswahn überzeugt zu sein. Man hat vielfach bewundert, wie mächtig diese Gebilde seiner Phantasie deshalb auf uns wirken, weil sie genau in der individuellen Gestalt erscheinen, welche sie nach allgemeiner Anschauung haben müßten, wenn sie wirklich den Erdboden beträten. Welches Grauen und welcher betäubende Schauer nimmt doch unsere Geisteskräfte gefangen, wenn wir ähnliche Eindrücke wie die, von denen ich im Eingange gesprochen, nicht wie die Folge einer momentanen Einbildung, sondern für hervorgerufen von einem leibhaftigen Dasein in uns aufnehmen. Ich kann nicht glauben, daß mit der, aus solchem Wahne hervorgehenden, Erschütterung, die sich, wie die Erfahrung lehrt, dem Gedächtniß unverlöschlich einprägt, die Fähigkeit zur poetisch-lebendigen Schilderung, wie sie uns Shakspere zu geben pflegt, irgendwie vereinbar sei. Eben deshalb, weil er zwar an die Geheimnisse einer übersinnlichen Natur, nicht aber an die Möglichkeit ihrer greifbaren Wahrnehmung oder anmaaßend willkürlichen Ergründung und Entschleierung auf sinnlichem Wege glaubte, vermochte er sie mit poetischem Geiste in sich aufzunehmen und die Phantasie der Beschauer seiner Dramen mit dem Flügelschlage der geheimnißvollen Geisterwelt so mächtig zu berühren, daß sie in die Illusion einer unmittelbaren Verbindung mit derselben versetzt werden.

So leben wir denn mit diesem liebenswürdigen Ariel. Wir schweben mit ihm auf den Gewässern, wenn er Könige

und Fürsten im St. Elms-Feuer, im Brausen des Sturmes in Donner und Blitz auf den, zu den Wolken sich aufthürmenden, Meereswellen ängstigt, wenn er als boshafte Harpye den, nach Erquickung schmachtenden, Schiffbrüchigen die Speisen entrückt und den Schuldigen in das verderbte Gewissen redet, oder wenn er das Gesindel, wie Stephano, Trinculo und Caliban, mit luftiger, lustiger Musik nach sich zieht. Kurz also, wir glauben an diese unglaubliche Erscheinung. Wir brauchen uns auch nicht den Genuß zu verderben, indem wir danach fragen, ob sie, nach den Theorien in Jacob's I. Dämonologie über Geister der Luft, des Wassers, der Erde oder des Feuers, diesem oder jenem Elemente angehöre. Welches auch die Heimath Ariel's sei, er ist für uns leibhaftig da, gleich dem weit materielleren Puck oder Robin-good-fellow im Sommernachtstraum, mit dem er, trotz seines weit ätherischeren Wesens, doch eine Familienähnlichkeit hat. Er fesselt unsere Empfindungen und unsere theilnehmende Neigung an seine Persönlichkeit, indem er, ohne jedoch seine luftige Natur zu verleugnen, erzmenschlich erscheint. Seine ungeduldige Frage an den Meister Prospero, nach seiner baldigen Freilassung, ist recht in der Natur eines guten Kindes, das zwar murren und schmollen kann, wenn es vermuthet, Unrecht zu leiden, und doch bald wieder zu versöhnen ist. Ja wir könnten Prospero fast für zu hart gegen den lieblichen kleinen Kobold halten. Sicher erregt es unser Mitleid, wenn wir hören, daß dieses zarte Wesen einst im schimpflichen Dienste der abscheulichen Hexe Sycorax stand. Dieses häßliche, vor Alters in einen Reif zusammengekrümmte, Unweib, das aus Algier wegen verbrecherischer Hexerei auf diese wüste Insel versetzt und eines zweiten Unthiers in menschlicher Gestalt Mutter geworden war, hatte einst den kleinen Luftgeist zwölf Jahre lang in einer gespaltenen Fichte gefangen gehalten. Prospero, von dessen entsetzlichen Wehklagen gerührt, hatte ihn durch

Zauberkraft befreit und zu seinem Dienste gezwungen. Nun wird ihm wegen seiner vorwitzigen Erinnerung an des Meisters Versprechen gedroht, daß er auf zwölf Winter in einen Eichstamm eingesperrt werden soll. Wir fühlen mit Ariel, weil auch er mit den Leiden der Menschen eine liebenswürdige Theilnahme hat, und unsere Neigung begleitet ihn lebhaft, indem wir seine kindliche Anhänglichkeit an Prospero sehen. Er freut sich seines Dienstes und des Lobes, das ihm sein Meister dafür ausspricht.

Ich habe Ariel zuerst genannt, weil nach meiner schwachen Einsicht er weit unmittelbareren Einfluß auf die Handlung hat, als der wunderthätige Magus Prospero selbst. Ob ich auch durch meine Ansicht über diesen mit den Anschauungen der meisten Ausleger in Conflict kommen werde, so vermag ich dennoch nicht das Musterbild sittlicher Erhabenheit in der unbegrenzten Ausdehnung in ihm zu erkennen, welche oft an ihm bewundert wird. Wir müssen bei Shakspere überhaupt vorsichtig sein in der Austheilung des Preises fleckenlosen Edelsinnes und untadelhafter Tugend. Gleichwie er bei allen seinen verwerflichen Individualitäten immer noch einen Zug des Naturells bemerken läßt, in welchem das Edle des menschlichen Wesens, wenn auch nur schwach, durchschimmert, so wüßte ich nicht ein Beispiel edler Gesinnung und Erhabenheit an seinen Gestalten, wo nicht die Schwäche der menschlichen Fehlbarkeit ihr hergebrachtes Recht behauptete. Das ist es jedoch bei Prospero nicht allein. Man hat wiederholt die Meinung aufgestellt, Shakspere habe bei dieser Fiction an Jacob I. gedacht, ja, vielleicht in Erinnerung der von ihm verfaßten Dämonologie, den gelehrten König in dieser Gestalt darstellen wollen. Dieser Vermuthung kann ich zwar nicht unbedingt beistimmen. Sollte ich aber dennoch mindestens in so weit mit ihr gehen, als ich es für möglich halten könnte, daß die ungewöhnliche Erscheinung des Gelehrten auf dem

Königsthrone einen Einfluß auf ihn gehabt habe, so würde ich auch, wie in manchen anderen Fällen, zu der Meinung geneigt sein, daß Shakspere's durchdringende Einsicht ihn vermocht habe, der Ausführung dieses Bildes einen nicht geringen Theil schalkhafter Ironie beizumischen.

Ehe mir J. Hunter's Ansicht, nach welcher, wie Dr. Elze anführt, die Exposition (Act I. Scene 2) für ungeschickt, oder doch für undramatisch zu halten sei*), bekannt geworden, hatte ich sie unter einem ganz anderen Lichte betrachtet. Ohne es, wie ebendort angedeutet wird, auffallend zu finden, „daß diese Exposition nicht, dem Gebrauche gemäß, den Nebenpersonen, sondern den Hauptpersonen selbst zugetheilt worden", hatte vielmehr der eigenthümliche Styl derselben meine Aufmerksamkeit gefesselt. Der Gegenstand, den Prospero seiner Tochter vorzutragen hat, würde leicht in wenig Worte zu fassen sein. Er hat sich als Herzog von Mailand mit unmäßiger Vorliebe dem Studium der Wissenschaften hingegeben, und deshalb seinem Bruder Antonio die Regierung überlassen. Dieser hat der Versuchung nicht widerstehen können, thatsächlich Herzog zu sein, und deshalb mit dem König von Neapel einen Vertrag eingegangen, ihm tribut- und lehnspflichtig zu werden, wofür Prospero an Neapels König ausgeliefert und mit seiner Tochter in einem erbärmlichen Boote, ohne Segel und Ruder, der Willkür des Meeres überlassen worden. Ein mitleidiger Neapolitaner, Namens Gonzalo, hat ihm einigen Mundvorrath, seine gelehrten oder Zauberbücher und mancherlei kostbare Kleider in dem Boote mitgegeben. So ist es

*) Dr. Elze's Citat, Shakspere-Jahrbuch VII. p. 31, ist in seiner zu kurzen Fassung nicht ganz genau. J. Hunter (New Illustrations. London 1845. Vol. I. p. 124) zweifelt, daß ein geübter Dramatiker den Dialog zwischen Prospero und Miranda so lang ausgesponnen haben würde. Auch findet er, der vom Zaune gebrochene Vorwurf Prospero's gegen Ferdinand (the abruptness of the charge) sei nicht dramatisch.

Prospero gelungen, sein und seiner Tochter Leben zu fristen, bis Beide auf diese wüste Insel getrieben worden, wo der abgesetzte Herzog seit zwölf Jahren gelebt, durch seine Zaubermacht die geisterartigen Bewohner derselben sich unterworfen, und durch seine Gelehrsamkeit Miranda, seine Tochter, gründlich unterrichtet und ausgebildet hat. Nun ist es ihm gelungen, ein Schiff, das den König von Neapel mit dessen Sohn, Fernando, und dessen Bruder, Sebastian, sowie Antonio, Prospero's Bruder, und Gonzalo mit einigen Anderen von Tunis nach Neapel zurücktragen sollte, mittelst eines, durch seine Zaubermacht erregten, Sturmes an die von ihm bewohnte Insel zu treiben, wobei aber alle Passagiere des Schiffes gerettet worden sind.

Prospero erzählt diesen Hergang seines Mißgeschicks mit unnöthiger Breite; er bedient sich dabei gesuchter Metaphern und ungewöhnlicher Worte*); am auffallendesten ist die kaum nöthige Sorge, ob er von seiner Tochter, die doch an seinen Vortrag gewöhnt sein mußte, überall mit Aufmerksamkeit angehört und verstanden werde. Selbst in dem ersten Beginn seiner Laufbahn war Shakspere nicht so ungeschickt, daß diese Wunderlichkeiten seinem Mangel an Uebung hätten zugeschrieben werden können. Das Weisthum aber, nach welchem derartige Expositionen gebräuchlicherweise nur Nebenpersonen zugewiesen werden dürften, ist mir in meiner mangelhaften ästhetischen Einsicht nicht bekannt. Unter diesen Umständen

*) Ich weiß kaum, ob ich die Emendation des Wortes „butt“ (wie im Original der Folio steht [Gl.-Ed. 146]) in boat, welche von Rowe herrührt und von mehreren namhaften Kritikern (A. Dyce u. A.) angenommen worden, billigen soll. Dieser, eine Bütte, ein Faß bezeichnende Ausdruck für ein Boot oder einen Nachen der schlechtesten Art scheint mir eben in seiner Absonderlichkeit recht eigentlich zu dem capriciösen Styl Prospero's zu passen. Gebraucht er doch auch (Gl.-Ed. 97) den Ausdruck „sans bound“ und (Gl.-Ed. 124) „in lieu“, was ebenfalls auffällig scheint.

habe ich von jeher aus dem Vortrag und Benehmen Prospero's das lebhafte Bild der Individualität, in deren Licht er sich selbst schildert, gewonnen. Gleichwie er über seinem maaßlosen Eifer für tiefsinnig-wissenschaftliche Studien und über die Neigung, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen, seine herzogliche Stellung und seine Regentenpflichten hintansetzen und fast vergessen konnte, so scheint ihm auch hier die Liebhaberei für gesuchten, redneriſchen Schmuck mehr zu gelten, als die sehr einfache Hauptsache seines zunächst liegenden Zweckes. Die Selbstgefälligkeit, mit welcher er dieser träumerischen Liebhaberei nachgiebt, hat etwas Feinkomisches, ein Zug, der, in Uebereinstimmung mit der Färbung seines ersten Vortrags, auf sinnreich ironische Weise in seinem ganzen Gebahren durchgeführt wird. Er ist keineswegs der, Alles überschauende, und Alles leitende, übermächtige Zauberer, für den er sich, nicht ohne Eifersucht auf seine Alleinherrschaft, hält. Seine wesentliche Macht besteht in dem Glücke, den liebenswürdigen und wohlgesinnten Ariel durch seine Zaubermacht zum Diener gewonnen zu haben. Vielleicht erklärt sich auch aus Prospero's Eifersucht auf die Bewahrung dieses Verhältnisses seine polternde Aufwallung gegen den zarten Luftgeist, als er ihn an das Versprechen, ihm die Freiheit zu schenken, erinnert. Jedenfalls sehen wir daraus, daß Ariel nicht so unbedingt von Prospero abhängt, als Puck von Oberon; vielmehr ist jener in seiner menschlichen Natur von der Dienstbarkeit des ätherischen Geistes abhängig. Nur durch diesen Spiritus familiaris kann Prospero Uebermenschliches ausführen. So hat Ariel, zwar auf seines Herrn Geheiß, den Sturm erregt. Doch ist es ergötzlich genug, daß Prospero erst von seinem behenden Diener erfahren muß, wie Alles im Einzelnen dabei hergegangen. Wäre er selbst der wunderthätige Magus, der Alles selbst sieht und ausführt, so würde der wunderschöne Bericht des luftigen Kobold von dem Verlaufe der

Sache (Act I. Sc. 2. V. 190 ff.) nicht nöthig sein. Manches muß auch Ariel auf eigene Hand verrichten. Nur er vernimmt und vereitelt den Mordplan Antonio's und Sebastian's gegen Alfonso und Gonzalo, wenn gleich Prospero das Verdienst hat, ihn in die Nähe der Schiffbrüchigen gesendet zu haben. Auch wird nur durch seine Vermittelung der widerhaarige Caliban von Meerkatzen, Igeln und sonstigem Gethier, gebissen, gekratzt und gehudelt, wenn er in seine faule und störrige Laune verfällt. Ariel allein entdeckt die rebellischen Absichten, welche dieses Ungethüm mit Hülfe von Stephano und Trinculo gegen Prospero auszuführen gedenkt. Von ihm ist Prospero gewarnt, auf diesen Ueberfall vorbereitet zu sein (Act IV. Scene 1 V. 171 ff.). Aber seinem Character gemäß hat er diese Angelegenheit, bei der es sich um seine Existenz handelt, in seiner Freude über die gelungene Vereinigung Miranda's mit Ferdinand, völlig vergessen. Das zauberhafte Maskenfest, das er, mit Hülfe Ariel's und der ihm gehorchenden kleineren Geister, darzustellen gedenkt, hat ihn von dem, kaum an seinen luftigen Diener gegebenen, Auftrag gänzlich abgezogen. Ich bin nicht auf der Höhe der Kritik und des Forschergeistes, nach deren Studien diese Maske derjenigen nachgeahmt sein soll, welche im J. 1594 zur Taufe des im November 1612 verstorbenen Prinzen Heinrich in Stirling-Castle gegeben worden.*) Auch weiß ich nicht, ob ich Tieck**) folgen soll, der gerne glauben möchte, der Sturm sei im Frühjahr 1613, mit besonderer Beziehung auf die im Februar desselben Jahres gefeierte Vermählung des Kurfürsten Friedrich von der Pfalz mit der Prinzessin Elisabeth, auf dem Globustheater aufgeführt worden, weshalb denn auch die Maske einen so großen Raum einnehme. Beides könnte

*) Meißner, Untersuchungen p. 80.

**) Shakspere's dramatische Werke übersetzt von A. W. v. Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck. Bd. IV. p. 314.

möglich sein, wenngleich die plötzliche Unterbrechung der Maske, besonders gegen Tieck's Vermuthung, gerechte Zweifel erregen würde. Doch sollte nicht die Sache an sich selbst als integrirender Theil der ganzen Erscheinung, sowie der Characterzeichnung im Einzelnen, ihre Erklärung finden? Mir wenigstens macht gerade diese Vergeßlichkeit Prospero's um so mehr einen komischen Eindruck, als dabei die geistige Ueberlegenheit des neckischen Luftgeistes von Neuem auffällt. Als Ariel die Rolle der Ceres gab, hatte er wohl an Caliban's beabsichtigtes Attentat gedacht, doch gefürchtet, seinen Herrn zu erzürnen, wenn er ihn daran erinnerte. Endlich möchte ich noch fragen: ist es nicht komisch, daß der weise Prospero glauben kann, durch seine Veranstaltung sei die gegenseitige Liebe zwischen Miranda und Ferdinand entstanden, und daß seine Erfindungskraft nicht weiter reicht, als diesem seine despotische Oberherrlichkeit durch die beschwerliche Aufgabe einer recht niedrigen Hausarbeit fühlen zu lassen?

Doch Alles, was ich an Prospero als komisch hervorgehoben habe, soll keineswegs seinem wahrhaft edlen und, in so weit wahrer Edelmuth immer mit einem gewissen Grad von Weisheit vereint ist, auch weisen Character zu nahe treten. Schon früher habe ich ausdrücklich betont: zwischen dem Feinkomischen und Absolutlächerlichen besteht ein wesentlicher Unterschied. Wie oft bemerken wir nicht im Leben an edlen Persönlichkeiten, denen wir, wegen dieser Eigenschaft, kaum genügende Ehrfurcht erweisen zu können glauben, Schwächen von unwiderstehlich komischem Eindrucke. Noch mehr, wie oft gewinnen wir nicht durch solche Schwächen, da sie, in der Regel, unter dem liebenswürdigsten Lichte erscheinen, für die edlen Personen die herzlichste Zuneigung, die unserer Verehrung nur eine größere Wärme verleiht. Sollte nicht Shakspere in Prospero's Gestalt gerade dieses Verhältniß der Attribute einer edlen Erscheinung zu liebenswürdigen Schwächen, von

komischer Färbung, mit poetischem Instincte getroffen haben? Die Ruhe und Gelassenheit, mit welcher Prospero sein hartes Geschick aufgenommen und getragen hat, darf für Weisheit und Edelmuth gelten. Als Weiser fand er Trost und Genugthuung in den tiefsinnigen Studien der Wissenschaft und im Verkehr mit übermenschlichen Geistern; als edler Mann bildete er seine Tochter zu der erhabenen Erscheinung aus, die wir in Miranda lieben und bewundern müssen. Denn durch den Eindruck, den sie auf uns macht, ergänzt sie gewissermaßen die Characteristik Prospero's. Manche sinnreiche Ausleger werden durch Miranda an Julia erinnert. Es mag sein, daß in der erneuten Schilderung des unwiderstehlichen Reizes der Weiblichkeit, unter dem Zauber ursprünglicher Jungfräulichkeit, dieser Vergleich gerechtfertigt wird. Die Treue Shakspere's an jugendliche Eindrücke und Empfindungen bis zum vorgerückten Alter ist hierin eben so wieder zu erkennen, wie in der Fähigkeit, mit den poetischen Gestalten einer phantastischen Geisterwelt anmuthsvoll zu spielen. Allein Miranda hat, sei es von Natur, oder in Folge der Umstände, eine überaus gewinnende Eigenschaft vor Julia voraus. Unter den Verhältnissen dieser zu ihren Eltern und bei den Eigenschaften ihres Vaters und ihrer Mutter konnte freilich die kindliche Liebe, bei ihrer überwältigenden Leidenschaft, nicht im Mindesten zu Worte kommen. Wer wollte ihr auch einen Vorwurf daraus machen? Vielleicht könnte man eben so fragen, ob Miranda, bei den verschiedenen Verhältnissen, ein Verdienst aus derselben zu machen sei? Doch handelt es sich hier, wie bei fast allen Characterbildern Shakspere's, nicht um Verdienst, sondern nur um die Naturwahrheit der Erscheinung; und in ihrem gewinnenden Reize liegt allein der Maaßstab unseres Verständnisses und unserer Uebereinstimmung mit dem Dichter. So fesselt uns auch hier das innige, liebevolle Verhältniß, das zwischen Prospero und Miranda

besteht, weil es unserem unbewußten Bedürfniß nach der Ergänzung beider Erscheinungen entspricht. Ich spreche daher nicht von berechneter Absicht, wenn ich in den Zwischenreden Miranda's bei dem, schon besprochenen, Vortrage Prospero's (Act I. Scene 2) den gefühlvollen Ausdruck kindlicher Liebe, als ein unentbehrliches Mittelglied des ganzen Gemäldes, bewundere. Sie vergißt sich selbst und ihre grausame Versetzung in die Einsamkeit und in Entbehrungen aus den Zuständen wohlthuender Umgebungen und üppigen Wohllebens, wovon noch eine schwache Erinnerung in ihr lebt, und geht in dem Gedanken an den Kummer und die schmerzlichen Sorgen auf, von denen der Vater ihretwegen bedrückt gewesen sein müsse. Ist uns in Prospero's oft unterbrochener Erzählung die, nach der Gewohnheit des gelehrten Mannes, vorherrschende Reflexion auffällig, und vermissen wir dagegen den nahe liegenden Ausdruck der Empfindung, so wird uns durch die dazwischen einfallenden Aeußerungen Miranda's vollständiger Ersatz gewährt. Und ob das Verhältniß gegenseitig sei, brauchen wir nicht lange zu fragen. In der Freude über die, zwischen Ferdinand und Miranda aufkeimende, Liebe spricht es sich unverkennbar aus; und einen stärkeren Beweis, als in der Aeußerung Prospero's, er gebe an Ferdinand ein Drittheil seines eigenen Lebens, oder das, wofür er lebe (Act IV. Scene 1. V. 2 ff.), könnten wir wohl nicht erwarten. Unter diesem Gesichtspunkte ist auch die, fast unzeitige, Veranstaltung der Maske und das Vergessen seiner Sicherheit gegen Caliban's Verschwörung als ein Beweis seiner innigen Freude an dem gewonnenen Erfolge anzusehen. Der sonst so ernste Mann, der sich gewöhnt hat, über seine Hingebung an die tiefsinnigsten Geheimnisse der Wissenschaft, alles Andere zu vergessen, scheint in derselben sich selbst zu verlieren. Aber dennoch tritt die alte Gewohnheit bald wieder in ihre Rechte; denn auf diesem Grunde steht die ernste Betrachtung über

die Vergänglichkeit aller irdiſchen Dinge (Act IV. Scene 1. V. 146), an welche ſich das Bekenntniß ſeiner Verwirrung in widerſprechenden Empfindungen (Act IV. Scene 1. V. 158) wunderſchön anſchließt.

Grund genug, um Proſpero trotz ſeiner Schwächen innig zu lieben. Groß aber und verehrungswürdig erſcheint er uns in der Bereitwilligkeit, die unerhörten Verbrechen zu vergeben, mit welchen ſich ſein Bruder Antonio und der König von Neapel an ihm vergangen haben. Mit dieſer Milde erhebt er ſich weit höher, als mit ſeiner Weisheit. Doch eben in dieſer Milde iſt er um ſo bewunderungswürdiger, als ihm Macht und Mittel gegeben waren, eine ganz andere und völlig entgegengeſetzte Genugthuung zu nehmen.

Die Rechtfertigung dieſer Aufſtellung liegt in dem Verhältniſſe Caliban's zu Proſpero. Seine äußere Erſcheinung beruht, wie ich glaube, auf dem, in England wie in Deutſchland gangbaren, Aberglauben über abnorme Erſcheinungen, welche man mit dem Namen eines Wechſelbalges oder Mondkalbes zu belegen pflegte. Hexen oder böswillige Elfen, ſo wähnte man, legten zuweilen ihre mißgeſtalteten Kinder an die Stelle ſolcher, die ſie wegen ihrer Schönheit zum Raube reizten. In Drayton's Gedichte Nymphidia wird auf dieſen Irrglauben ausdrücklich angeſpielt. Selbſtverſtändlich konnten ſolche Hexen- oder Elfenkinder nur aus dem fleiſchlichen Umgang ihrer Mütter mit böſen Geiſtern, oder dem Teufel ſelbſt, entſtanden ſein. Shakſpere ſprach alſo, bei der Abſtammung Caliban's von der Hexe Sycorax und Satanas, von einer Sache, die damals für möglich gehalten wurde. Auch liegt in der Behauptung Caliban's, daß ihm die Herrſchaft über die Inſel gehöre und durch Proſpero entriſſen worden, eine glaubliche Reminiſcenz an die Erlebniſſe G. Sommers und ſeiner Genoſſen auf einer der Bermudasinſeln. Denn in Folge der Erlebniſſe dieſes und der Widerlegung des bisher gehegten

Glaubens, daß diese Inselgruppe von bösen Geistern bewohnt und beherrscht sei, wurde sie von den Engländern in den Kreis ihrer Colonien gezogen. In so weit hat auch J. Jourdan Recht, von „A Discoverie of the Isle of Bermudas“ zu sprechen. Die Mißgestalt Caliban's ist unter obigen Voraussetzungen natürlicherweise ein unentbehrliches Attribut desselben. Wie wir sie uns denken sollen, ist, mit Ausnahme weniger Andeutnngen, im Grunde nur unserer Phantasie überlassen. Doch haben wir uns, meines Erachtens, davor zu hüten, unsere Vorstellung zu sehr in die Carricatur auszudehnen. Hier, wie überall, hält sich Shakspere im Bereiche der äußersten Grenzen des Glaublichen. Das Unglaubliche wird in seine Schöpfungen meistentheils durch die Uebertreibungen bei der Darstellung hineingetragen. Welche Geltung in dieser Hinsicht die Auffassung Trinculo's von Caliban's äußerer Erscheinung haben darf, mag unentschieden bleiben. Auf keinen Fall kann es in des Dichters Intention gelegen haben, das größte Gewicht des Urkomischen in Caliban auf diese zu legen. Ob die Zuschauer über den Affenschwanz oder die Fischhaut, welche der „denkende“ Schauspieler zum Costüm Caliban's für unentbehrlich halten mag, in ein beifälliges Gelächter ausbrechen, kann wohl dem Dichter ziemlich gleichgültig sein. Unzweifelhaft war es ihm mehr um das Komische des Wesens von Caliban und der Situationen zu thun, welche durch ihn veranlaßt werden. Das aber wird nur vermittelt, indem sich das Widernatürliche mit dem Natürlichen begegnet. Caliban ist nicht von der Einseitigkeit, wie manche der, immerhin mit witziger Schärfe ausgestatteten, Gestalten Ben Jonson's. Das Gemeinmenschliche ist in ihm mit dem Dämonischen auf die sinnreichste Art vermischt und verbunden. Er hat alle Eigenschaften eines Kindes, das wir für verwahrlost von der Natur halten. Faul und genußsüchtig, störrig und trotzig, unsauber und schmutzig, hat er doch kindischen Witz genug, um seine

gemeinen Neigungen in boshaften Verwünschungen zu vertheidigen, oder bei vorkommender Gelegenheit zu befriedigen. Vor Allem ist er, wie alle Kinder von ähnlicher Bösartigkeit, bei Weitem zu feige, um seinen bösen Gelüsten nach Wunsch genugthun zu können. Er war Prospero ergeben, so lange ihn dieser streichelte und mit süßen Speisen seiner kindischen Genußsucht entgegenkam. Aber er muß ihm, trotz der erwiesenen Wohlthaten, grollen und fluchen, sobald er sein thierisches Wesen zu bändigen suchte. Sein Witz macht sich geltend, in der Genugthuung, mit der von ihm erlernten Sprache ihn verwünschen zu können. Auch sein Bedauern, an dem viehischen Beginnen gegen Miranda verhindert worden zu sein, spricht er mit dem gemeinen Witz eines boshaften Kindes aus. Seine kindisch-menschliche Natur kommt am meisten zu Tage in den Scenen zwischen Stephano und Trinculo. Daß ihn der betrunkene Kellermeister mit dem geistigen Getränke gewinnt, ist ihr völlig entsprechend. Vielleicht war dem Dichter die Schwäche der indianischen Wilden für diesen Genuß bekannt. Nun wird ihm Stephano natürlich sein Gott und Trinculo sein Feind, weil ihm dieser keine ähnliche Befriedigung gewährt und über ihn spottet. Im höchsten Grade komisch ist der Ausdruck seiner Abneigung gegen diesen, und die Feigheit, die ihn abhält, sich selbst Genugthuung zu verschaffen. „Ich bitte dich, beiße ihn todt", sagt er zu Stephano, und dann: „Schlage ihn derb, nach einem kleinen Weilchen will ich ihn auch schlagen". So pflegen auch boshafte Kinder sich mit Beißen zu vertheidigen, oder mit thätlichen Angriffen zu drohen, zu denen sie doch den Muth nicht haben. Bei allen diesen Menschlichkeiten leuchtet aber doch überall auch das Dämonische durch. Auffallend ist es, daß ihn Shakspere fast durchweg in Versen sprechen läßt. Ich kann mir das nicht anders erklären, als mit der Absicht, ihn mit dem Nimbus einer Erscheinung von exceptioneller Art zu umgeben. In Folge seiner

dämonischen Natur mußte er auch gewitzigter sein, als die völlig materiellen Naturen, Stephano und Trinculo. Mit seinem Unwillen über die Gemeinheit dieser Gesellen, die über ihre Diebsgelüste die Ausführung des verabredeten Mordplans vergessen, ist auch die Thunlichkeit seiner Freilassung am Schlusse der Handlung motivirt.

Wenn nun auch Caliban, wegen seiner Feigheit, zu einer boshaften Rache an Antonio und Alfonso kaum brauchbar gewesen wäre, so geht doch aus seinem Verhältnisse zu Prospero die ausgedehnte Macht hervor, welche diesem auch über böse Geister zustand. Wir dürfen also wohl fragen: wie würde es seinen Feinden ergangen sein, wenn er sich dieser Macht zu seiner Genugthuung hätte bedienen wollen? Der Dichter läßt diese Enthaltsamkeit Prospero's nicht als ein Verdienst glänzen. In seiner Darstellung fließt sie vielmehr wie ein natürlicher Erguß aus der Harmonie der ganzen Erscheinung. War Prospero im Beginne der Handlung noch von der menschlichen Eitelkeit umfangen, welche aus seinem Vortrag an Miranda auf eine feine Weise durchleuchtet, so hatte er, nachdem Alles zum Schlusse reif geworden, sich seiner magischen Macht entkleidet. Nur einmal noch schmückt er sich mit seinem Zaubermantel bei dem ersten Erscheinen Alfonso's, Gonzalo's, Antonio's und der Anderen. Seine Reden sind noch von demselben feierlichen Tone getragen, der im Beginne der Handlung auffällt. Kaum aber hat ihn Ariel seines Zaubergewandes entkleidet, so tritt auch in der liebenswürdigen Milde seiner Handlungsweise, sowie in der Einfalt seines Tones, die durch und durch edle Erscheinung hervor, der von den komischen Schwächen nichts mehr anhängt. Von außerordentlicher Feinheit ist besonders die humoristische Färbung der Reden, in welchen er Alfonso auf das Wiedersehen mit dessen Sohn, Ferdinand, vorbereitet. Und doch liegt in der Hinweisung auf den Trost, der in der tiefsinnigen Weisheit

für jeden Verluſt zu finden ſei, ein Wink von der ernſteſten Bedeutung.

Nun tritt allerdings der Gegenſatz der verbrecheriſchen Natur Antonio's gegen die ſittliche Erhabenheit Proſpero's deſto ſchärfer hervor. In der Geſinnung dieſes liegt zwar ein bedeutſames Motiv zur Vergebung und Verſöhnung. Proſpero's Entſetzung war nicht ein unverſchuldetes Unglück. Aus ſeinen eigenen Worten geht das Bewußtſein und die Anklage hervor, daß er ſich durch die überſpannte Vorliebe für wiſſenſchaftliche Studien und für die Einſamkeit nicht blos der Erfüllung ſeiner Regentenpflichten entzogen, ſondern auch ſeinen Bruder in Verſuchung geführt habe. Bewußt oder unbewußt lag der Druck dieſes Vorwurfs unzweifelhaft auf Proſpero's Seele. Wozu ſonſt der Ausdruck der innigen Liebe zu ſeinem Bruder und die Klage über die Erniedrigung ſeines Herzogthums unter die Oberhoheit Neapels? Aber dieſes Motiv für Proſpero's Milde hat allerdings kein Gewicht in der Wagſchale des Urtheils über Antonio's Verworfenheit. Um ſie mit Gleichmuth aufzufaſſen, kann die allſeitige Erfahrung kaum genügen, daß ſich Individuen, von der äußerſten Gewiſſenloſigkeit Antonio's, häufig, gerade gegen die Edelſten ihrer Nächſten, am meiſten vergehen. Aus wiederholten Beiſpielen der Art könnte es faſt für regelmäßig gelten, daß der hervorragende Edelſinn des Einen die dämoniſche Geſinnung des Anderen am heftigſten zur Empörung auffordere. In dem vorliegenden Drama wird man wenigſtens daran erinnert durch die unleugbare Parallele zwiſchen Antonio und Caliban. Sie liegt nicht allein in der gleichzeitigen Erſcheinung einer ſittlichen und phyſiſchen Ungeheuerlichkeit; wiewohl die Unglaublichkeit der einen wie die der anderen zum Vergleichungspunkt dienen könnte. Auffallender und einſchlagender iſt das Zuſammentreffen der Geſinnungen und Abſichten Antonio's und Caliban's in einem verbrecheriſchen Ziele. Von den Intentionen

des Dichters in dieser Beziehung viel Worte zu machen, würde müßig sein. Doch darf wohl die poetische Erscheinung an sich selbst für eine tiefsinnig ernste Mahnung an die nahe Verwandtschaft und Berührung gelten, in welcher das Menschliche mit dem Bestialischen, das Dämonische mit dem Göttlichen steht. Ist es erlaubt, einen Schritt weiter zu thun, so können wir durch das gesammte Gedicht überhaupt daran erinnert werden, wie das Uebersinnliche mit der sinnlichen Welt im Guten und Bösen enge verbunden ist. Als geistreich poetisches Bild mag es gelten können, wie Prospero, auf dem Grunde seines edlen Gemüthes und seines weisen Ernstes, mit der übersinnlichen Welt auf beglückende Weise verkehren, das Gute zu seinen Zwecken benutzen und das Böse bändigen, und wie er in diesem Verkehr den erschöpfendesten Trost für jedes Ungemach finden konnte, wogegen Alfonso, Antonio und alle Anderen von der Nähe des Uebersinnlichen erschreckt und fast bis zum Wahnsinn getrieben werden. Doch wo wäre das Ende der Eindrücke, welche uns durch dieses wundersame Gedicht zugeführt werden, wo wären die Worte zu finden, um das Unaussprechliche auszudrücken, das nicht in Folge der menschlichen Absicht des Dichters, sondern unter dem, sein Ingenium beherrschenden, übersinnlichen Einfluß in demselben eingeschlossen liegt.

Zum Schluß darf die Frage nicht mit Stillschweigen übergangen werden, ob es wohl in Shakspere's Absicht gelegen habe, mit diesem Gedichte von der Bühne Abschied zu nehmen. Daß der Sturm das letzte Drama gewesen sei, das von Shakspere abgefaßt worden, ist nicht unbedingt glaublich. Aus mehrfachen Gründen ist namentlich Heinrich VIII. für jünger zu halten. Doch möglicherweise wurde dieses Drama, wie seiner Zeit bemerkt worden, durch Umstände veranlaßt, welche Shakspere bei der Abfassung des Sturmes nicht hatte voraussehen können. Jedenfalls ist der Gedanke von anmuthendem

Reiz, in dem liebenswürdigen Prospero, der seinen Zauberstab zerbricht und seine Bücher in die Tiefe des Meeres versenkt, den liebenswürdigsten aller Dichter wiederzuerkennen, der mit gleicher Zaubermacht dem Guten und Edeln in der Welt gedient, mit gleicher Gewalt das Böse gebändigt hat. Die sinnreiche Bemerkung, daß in der gesammten Dichtung eine herbstliche Atmosphäre wehe, kann zu der Glaubwürdigkeit dieser Meinung beitragen. Gleichwie im Sommernachtstraum der noch jugendliche Dichter die sommerliche Stimmung seines Gemüthes unwillkürlich wiederklingen ließ, so kann er in dem vorgerückten Alter, das selbst schon in einem der Sonnette mit der herbstlichen Jahreszeit verglichen wird, diese Stimmung dem beabsichtigten Abschiedsdrama mitgetheilt haben. Doch ob er, den wir bei aller poetischen Erhabenheit und Machtfülle wegen seiner milden Bescheidenheit bewundern, daran gedacht habe, sich selbst als wunderthätigen Magus symbolisch darzustellen, darf fast bezweifelt werden. So ist es auch schwer zu entscheiden, ob die Meinung berechtigt sei, daß er in diesem Stücke aus seiner gewohnten Objectivität heraustrete. Indessen kann man, wie es denn auch geschehen ist, den Sinn so fassen, als ob er nur von dem Zauber der Bühne Abschied nehme, wenn gleich das Bild durch diese Erklärung nicht vollständig gedeckt wird. Denn Prospero spricht zu bestimmt von seinem Stabe, den er zerbrochen, und seinen Büchern, die er in das Meer versenkt habe.

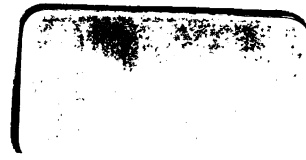
Doch genug der Fragen und Zweifel, die nicht den Zweck haben können, denjenigen den Genuß und die Freude zu stören, die sich dieser Erklärung liebevoll hingeben. Soviel bleibt gewiß, daß für uns und eine späte Nachwelt die Zauberbücher unseres verehrten Dichters nicht in der Tiefe des Meeres ruhen. Sein Zauberstab wirkt zum Heil der poetischen Welt noch immer von Geschlecht zu Geschlecht. Doch, bin ich im Begriffe, mit der Vollendung dieser Arbeit mancher Jahre

von Shakspere zeitweilig Abschied zu nehmen, so darf es auch am Platze sein, mit einem Bekenntniß zu schließen, das vielleicht in gebundener Rede lieber angenommen wird:

An Shakspere.

Was, großer Genius, ich in dir erfahren,
Was ich durch deines Zaubers Macht genossen,
Gedanken und Gefühle, ausgegossen
Aus deinem hohen Geist, dem wunderbaren,
In Geist und in Gemüth seit fünfzig Jahren,
Da mir der reiche Schatz ward aufgeschlossen,
Der Früchte und Blüthen, deiner Seel' entsprossen,
Das wollt' in Schrift und Wort ich offenbaren;
Wie aber mag's dem armen Wort gelingen,
Von solcher Füll' ein treues Bild zu geben,
Dem stumpfen Sinn, hellsehend einzudringen
In alle Tiefen deines Geistesleben,
Wie mocht' ich wähnen, mit gelähmten Schwingen
Zu deinen lichten Höh'n mich zu erheben?
Doch wär ich glücklich, wenn der Trost mir bliebe,
Mein Lieben werd' entzünden Andrer Liebe.

Druckfehler.

Seite	77	Zeile	12	von	unten:	anſtatt	erhabenen: erhabeneren.
„	85	„	1	„	oben:	„	Lear's: Leir's.
„	87	„	12	„	„	„	zeigenden: zeugenden.
„	97	„	15	„	„	„	III. Actes: IV. Actes.
„	140	„	7	„	„	„	Wem: Wen.
„	149	„	6	„	„	„	Discoveries: Discoverie.
„	188	„	4	„	unten:	„	Form, als: Form, denn als.
„	248	„	3	„	„	„	argliſtiſchen: argliſtigen.
„	309	„	9	„	„	„	mir: mich.
„	374	„	3	„	oben:	„	Dſchter: Dichter.
„	492	„	12	„	„	„	eine Kritik, die, von ꝛc.: eine Kritik, von ꝛc.
„	494	„	13	„	„	„	bedeutſamen: bewußten.
„	526	„	11	„	unten:	„	In: Nach.
„	529	„	9	„	oben:	„	die: ſo weit ſie.

Druck von J. B. Hirſchfeld in Leipzig.